Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Digitized by Google

DD
1
.N9

Digitized by Google

Digitized by Google

Nuremberg. Germanisches national museum.

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

HERAUSGEGEBEN

VOM DIRECTORIUM.

JAHRGANG 1904.

MIT ABBILDUNGEN.

NÜRNBERG

VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS

1904.

Digitized by Google

Digitized by Google

Bates
Carlsohn
1-24-28
16167

DIE BAUERNSTUBEN DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. OTTO LAUFFER-FRANKFURT A. M.

III.

Die Hindelooper »Kamer«.

Mit einer Tafel.

Von Diepholz begeben wir uns nach Hindeloopen. Wir verlassen damit die im Museum sich findende Reihenfolge der Stuben, weil dieselbe lediglich durch die äufseren Verhältnisse des verfügbaren Raumes bedingt worden ist. Der Weg führt uns von Diepholz durch das Münsterland über die Ems hinüber in die Niederlande nach Westfriesland, wo südwestlich von Leeuwarden an der Zuider See das Städtchen Hindeloopen gelegen ist, von welchem die Hindelooper Kamer, eine der merkwürdigsten, einheitlichsten und in der Ausstattung sicher die prunkvollste unserer Stuben, Herkunft und Namen hat.

Es ist in Nürnberg nicht das einzige Mal, dafs ein deutsches Museum eine Hindelooper Kamer zur Aufstellung gebracht hat. Auch im Kunstgewerbe-Museum zu Düsseldorf befindet sich eine solche, von der ein im Dezember 1896 ausgegebener Führer S. 6 sagt: »Ein holländisches Zimmer — sogen. »Hindelooper Kamer« — ist in allen seinen Teilen aus Vorhandenem nach den Raumverhältnissen zusammengebaut.« Weiterhin besitzt das Berliner »Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes« eine Hindelooper Kamer. Da ich nun nach näheren Angaben über Hindeloopen suchte, wandte ich mich an den Vorstand dieses Museums, und Herr Sökeland hatte die grofse Freundlichkeit, mir den Inhalt eines von ihm beabsichtigten Vortrages in der uneigennützigen Weise mitzuteilen, durch welche das von ihm geleitete Unternehmen sich so ehrenvoll auszeichnet. Seine Mitteilungen, für die ich ihm auch öffentlich verbindlichst danke, bilden die erste Unterlage für den folgenden Bericht. Dieselbe wurde dann noch wesentlich vermehrt durch das gütige Entgegenkommen des Herrn Konservator Dr. P. C. J. A. Boeles, des Vorstandes des »Museum van het friesch genootschap van geschied-, oudheid- en taalkunde te Leeuwarden,« wo ebenfalls zwei Hindelooper Kamern aufgestellt sind. Nicht nur verdanke ich jenem Herrn den eingehenden Katalog des Museums (Leeuwarden. H. Kuipers 1881),

Digitized by Google

sondern vor allem hat er mir auch das vergriffene und schwer erreichbare Werk zugänglich gemacht: S. O. Roosjen en N. D. Kroese te Hindeloopen, en W. Eekhoff, »Merkwaardigheden van Hindeloopen; bevattende historische bijzonderheden omtrent de woningen, kleeding, gebruiken en taal der Hindeloopers, benevens taalproeven in rijm en onrijm.« Te Leeuwarden, bij W. Eekhoff 1855.

Zur Geschichte von Hindeloopen ist demnach folgendes zu berichten. Das Städtchen liegt, von mehreren Kanälen durchzogen, auf einer etwas vorspringenden Landzunge des östlichen Ufers der Zuydersee. Sein Kirchturm, der früher auch als Leuchtturm gedient haben soll, ist weithin, selbst von der Nordsee aus sichtbar. Über Ursprung und Alter der Stadt, die zwei springende Hirsche im Wappen führt, ist nichts bekannt, nur die Sage, die an den Namen der Stadt anknüpft, berichtet, dafs ehemals grofse Waldungen an jener Stelle gewesen seien, wovon die Stadt den Namen Hindeloopen = Hirschkuhlaufen erhalten habe. In anderem, geistlichem Sinne dagegen suchte die Priesterschaft den Namen auszudeuten, indem sie über den Eingang der alten schmucklosen Kirche die Worte schrieb:

»Des Herren woord
Met aandacht hoort!
Komt daartoe met hopen [= in Haufen],
Als hinden loopen!«

Schon im Jahre 779 ist der Ort einmal durch die Normannen geplündert worden, 1225 wurde er zur Stadt erhoben und erfuhr — seit 1368 zum Hansabunde gehörig — im Jahre 1378 eine gröfsere Erweiterung des Stadtgebietes. Die Stadt hat dann im Laufe der Zeiten mehrere schwere Schicksalsschläge zu erleiden gehabt: sie ist im Jahre 1491 und abermals zwölf Jahre später, im Jahre 1503 abgebrannt, sie ist dann 1515 von einem Seeräuber geplündert und gebrandschatzt, und nicht besser erging es ihr 1574 durch die Spanier. Endlich ist sie 1701 zum dritten Male abgebrannt, aber in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat sich die Stadt schnell von jenem Umglück erholt, und 1744 zählte man fast 2000 Einwohner. Es folgt dann eine kurze Zeit der Blüte, die durch eine ausgedehnte Handelsschiffahrt, vornehmlich nach Rufsland, sodann aber auch nach Dänemark, Norwegen und Schweden herbeigeführt wurde, und für die das Bestehen grofser Gesellschaften mit weiten Handelsbeziehungen und mit eigenen Kontoren in Amsterdam, Enkhuizen und anderen Hafenplätzen Zeugnis ablegt. Allein die Glanzzeit dauerte nicht lange, denn seit etwa 1780 ist die Stadt wohl infolge der politischen Veränderungen mehr und mehr zurückgegangen, und während sich die Bevölkerung von Friesland seit jener Zeit etwa versechsfacht hat, ist diejenige von Hindeloopen auf die Hälfte herabgesunken, im Jahre 1855 hatte es nur ca. 1200—1300 Einwohner[51]), welche nach wie vor hauptsächlich von der Schiffahrt, zum Teil auch vom Fischfange lebten. Heute ist es eine tote Stadt.

51) Vgl. Roosjen-Kroese-Eekhoff a. a. O. S. 4.

Digitized by Google

Man mufs die Geschichte von Hindeloopen kennen, wenn man das häusliche Leben seiner Einwohner in den äufseren Erscheinungsformen, die in der »Hindelooper Kamer« uns entgegentreten, verstehen will. Der weitausgedehnten Handelsschiffahrt und dem dadurch bedingten vielfachen Verkehr mit fremden Völkern, der Jahrhunderte lang angedauert hat, dem Reichtum, welcher Üppigkeit und Prachtliebe begünstigte, dem besonderen Geschmack für stark gefärbte und handfeste Stoffe, dazu der scharfen Trennung zwischen den seefahrenden Familien Hindeloopens und der Ackerbau treibenden Bevölkerung der Umgegend u. s. w. ist es wahrscheinlich zuzuschreiben, dafs die Sprache, die Sitten, die Kleidung und die Lebensweise der Einwohner dieser Stadt soviel Merkwürdiges haben, was von den friesischen Sitten der umliegenden Orte bedeutend abweicht. Die Verfasser der »Merkwaardigheden« betonen das ausdrücklich [52]).

Die Hindelooper haben dann ihre besonderen Sitten mit jener Beharrlichkeit, die allen Friesen in hervorragendem Mafse zu eigen ist, bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zähe bewahrt, wobei ihnen freilich ihre abgeschiedene Lage auch wieder beträchtlich zu statten gekommen ist. Erst in den letzten 50 Jahren sind wie die alten und sehr eigentümlichen Trachten so auch die Hauseinrichtungen völlig verschwunden, und man kann sie jetzt nur noch in den Museen kennen lernen. Das Germanische Museum darf sich daher glücklich schätzen, dafs es ihm noch möglich gewesen ist, eine ganze originale Hindelooper Kamer aufbauen zu können.

Schon aus der mehrfach betonten Tatsache, dafs die Hindelooper seit alters Seefahrer sind, hat der Leser entnommen, dafs wir es bei der »Hindelooper Kamer« — einem Raume, der dem Namen nach nicht eine Kammer in unserem Sinne, sondern schlechthin ein Wohngemach darstellt — nicht mit einer eigentlichen Bauernstube zu tun haben können. Die Einwohner dieses Hauses sind keine Bauern; der Ackerbau mit seinen einzelnen Hantierungen hat auf die Entwicklung und Ausgestaltung dieses Raumes keinen Einflufs gehabt, sondern es sind ganz andere wirtschaftliche Verhältnisse, die sein Wesen bestimmt haben. Die Hindelooper Kamer ist eine Bürgerstube, und man würde sie gründlich falsch beurteilen, wenn man nicht die ausgedehnten Handelsbeziehungen ihrer Erbauer in reifliche Erwägung ziehen wollte. Es ist eine Bürgerstube, die infolge der gleichen Lebensverhältnisse und infolge der gleichen Anschauungsweise aller Ortseinwohner typisch geworden ist für die Wohnungsausstattung des ganzen Städtchens.

Man darf nun aber nicht etwa glauben, die Erscheinung, dafs sich hier auch in den bürgerlichen Verhältnissen — im Gegensatz zum Bauernleben,

52) S. 3/4. »Aan deze omstandigheden, welke eeuwen lang bestendig voortduurden; aan den rijkdom, die weelde en prachtliefde begunstigde; aan den bijzonderen smaak voor sterk gekleurde en deugdzame stoffen; aan de scherpe afscheiding tusschen de zeevarende familiën dezer stad en de meer landbouwende bewoners der omstreken, en zoo veel meer, is het waarschijnlijk toe te schrijven, dat de taal, zeden, kleeding en levenswijze der bewoners dezer stad zoo veel merkwaardigs hebben, dat van de Friesche zeden der omliggende plaatsen grootelijks afwijkt.«

Digitized by Google

von dem wir in der Einleitung sprachen — ein Typus der Wohnungsausstattung zeigt, sei eine kulturhistorische Spezialität von Hindeloopen. Das ist durchaus nicht der Fall. Die Geschichte von Möbeln und Hausrat auch der bürgerlichen Verhältnisse kennt seit den Zeiten der Renaissance eine grofse Reihe von typischen Erscheinungsformen, die den verschiedenen Landschaften als eigenster Besitz zukommen. Man kann bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein nicht nur die süddeutschen Möbeln deutlich von den norddeutschen unterscheiden, sondern auch für die einzelnen Hauptstädte und ihren Kulturbereich zeigen die Möbeln in Bau und Dekoration — oder nur in einem von beiden — gewisse Eigentümlichkeiten, die ihnen einen durchaus lokalen Charakter verleihen. Auch die bürgerlichen Möbeln waren früher an landschaftlich übliche Formen gebunden, und erst mit dem Rokoko setzt hier der Weltstil ein. Die in Hindeloopen zu Tage tretende Erscheinung des bürgerlichen lokalen Wohntypus hat also an und für sich für den Kulturhistoriker nichts Auffallendes. Was sie aber aus anderen Parallelverhältnissen heraushebt, das ist die erstaunliche Dauerhaftigkeit, die trotz der reichlichen Verkehrsbeziehungen nach auswärts diesen Typus bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hat fortleben lassen. Wenn die Museen sich also berechtigt fühlen, neben den deutschen Bauernstuben auch eine Hindelooper Kamer aufzubauen, so liegt der Grund dafür nicht etwa in der Gemeinsamkeit der Entstehungsbedingungen, sondern eigentlich nur in der gleich langen Lebensdauer.

Man mufs diese Verhältnisse sich vor Augen halten, wenn man beim Durchgange durch die Reihe der Bauernstuben plötzlich die Hindelooper Kamer als ein nicht ganz gleiches Glied aus der Kette hervorragen sieht. Die Verschiedenheit wird nun freilich durch ein zweites Moment noch etwas erhöht. Wir sahen ja schon, dafs Hindeloopen direkt am Meere gelegen ist, und dafs es aufserdem noch von mehreren Kanälen durchzogen wird. Diese äufseren Verhältnisse, die die Einwohner zwangen, bei dem Wohnbau und seiner Einrichtung nicht nur auf gelegentliche Überschwemmungen, sondern auch auf eine fortwährende starke Bodenfeuchtigkeit Rücksicht zu nehmen, haben in der »Kamer« und ihrer Einrichtung manche Erscheinungsformen entstehen lassen, die das an und für sich schon Auffällige dieses Wohnraumes noch erhöhen. Wir werden bei der Schilderung der Einzelheiten noch darauf zu sprechen kommen. —

Die meisten Häuser Hindeloopens waren aufsen, nach der Darstellung der »Merkwaardigheden« S. 8, noch im Jahre 1855 nur ein Stockwerk hoch, mit spitzen Giebeln gebaut und mit Ziegeln gedeckt. Früher wurde ein vollständiges Hindelooper Haus eingeteilt in: das »Binnenhaus« (binnenhuis), das Mittelhaus (middelhuis), das Aufsenhaus (buitenhuis) und das Kleinhaus (lyts- oder kleinhuis). Dieses letztere war durchgehends ein kleines Gebäude, eine Sommerwohnung am Meeresufer, die meistens im Frühjahr bezogen wurde, um das grofse- oder Wohnhaus im Sommer so viel als möglich rein zu halten.

Digitized by Google

Im Wohnhause wurde das vordere Zimmer an der Strafse die »Binnenkamer« genannt und das hintere Zimmer die »Buitenkamer«[53]).

Dieses hintere Zimmer, die »Buitenkamer« ist es, die im Museum aufgebaut ist, und wenn wir durch den nur 0,70 m breiten Eingang, der bei

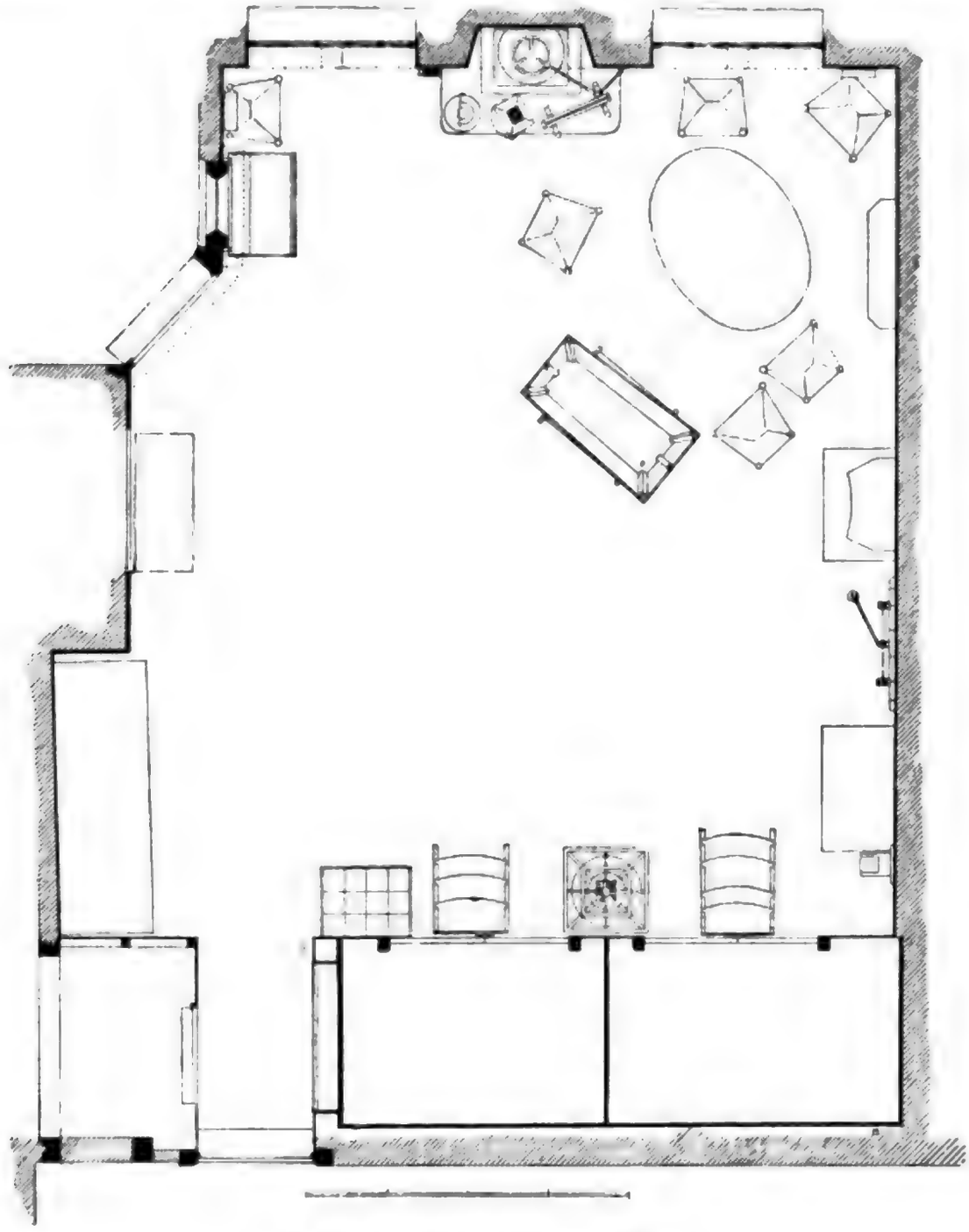


Fig. 21. Grundrifs der Hindelooper Kamer.

53) »Merkwaardigheden«, S. 8. »Uitwendig zijn de meeste huizen thans nog van één verdieping hoogte net spitse gevels gebouwd en met pannen gedeckt. Eertijds werd een volledig Hindelooper huis verdeeld in: het binnenhuis, het middelhuis, het buitenhuis en het lyts- of kleinhuis. Dit laatste was doorgaans een klein gebouw of vertrek aan den waterkant, dat veelal in het voorjaar werd betrokken, om het groot- of woonhuis in den zomer zoo veel mogelijk zendelijk te houden. — De voorkamer aan de straat wordt de binnenkamer geheeten en de achterkamer de buitenkamer.«

Digitized by Google

einer Höhe von 2 m eine Länge 1,35 hat, in den Raum hineintreten, so müssen wir uns vorstellen, dafs wir die nach der Strafse zugelegene Vorderstube bereits durchschritten haben und jetzt auf die hintere Hauswand zuschreiten, durch dessen Fenster der Blick in den Hof fällt.

Wir befinden uns in einem sehr geräumigen Gemache, Fig. 21 (5,25 m lang und 5,13 m breit), welches die stattliche Höhe von 3,25 m hat, eine Höhe, die meines Wissens von keiner einzigen Bauernstube Deutschlands — das Flet ist, wie wir sahen, etwas völlig anderes — auch nur annähernd erreicht wird. Freilich ist uns ein solcher Raum nicht völlig unbekannt, denn es sind dieselben hohen und lichten Gemächer, die uns auf den Bildern der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts entgegentreten. Ich erinnere in dieser Hinsicht nur an J. Koedycks im Kgl. Belgischen Museum zu Brüssel befindliche »Holländische Stube«, ein Bild, welches durch seine Reproduktion im »Klassischen Bilderschatz« (Nr. 749) leicht zugänglich ist, und auf dem wir einen ähnlichen hohen von gleichmäfsigem Lichte durchfluteten Raum dargestellt finden wie die Hindelooper »Kamer.«

Blicken wir uns nun in dieser Stube etwas näher um, so fällt uns sogleich auf, dafs die vier Wände zweierlei grundverschiedene Gesichter zeigen, da zwei von ihnen eine kräftig gebräunte Vertäfelung von Eichenholz tragen, während die beiden anderen bis an die Decke hinauf mit blaudekorierten Wandplättchen belegt sind. Dieser Fliesenbelag, so schmuckvoll er uns auch anmutet, ist doch nicht etwa nur als Dekoration aufzufassen, er hat vielmehr eine sehr wichtige Funktion im Hause zu verrichten, denn die beiden Wände, die er bedeckt, sind die gegen die Wetterseite gerichteten Aufsenwände des Hauses, und die Wandplättchen haben den ganz bestimmten Zweck, dem Eindringen der Feuchtigkeit zu wehren. Daneben aber bestimmen diese Plättchen durch ihre Dekoration ganz wesentlich den Eindruck des gesamten Gemaches. Sie sind nicht alle gleich ausgestattet. Bis etwa in Reichhöhe zeigen sie in blauer Bemalung zahllose verschiedene biblische Darstellungen, die freilich auf einen hohen künstlerischen Wert keinen Anspruch machen können, vielfach sind es sogar die reinen Karrikaturen, auf denen die Personen mit schiefen Köpfen und dick vorquellenden Stirnen einen mehr lächerlichen als heiligen Eindruck machen. Diese Platten können bei ihrer grofsen Anzahl eben alle nur sehr flüchtig dekoriert werden, die Bemalung ist nur Handwerksarbeit, aber vielleicht gerade deshalb sieht man ihr an, dafs sie dem Maler sicher und flott von der Hand gegangen ist, und sie gibt, auf dem in peinlicher Sauberkeit erglänzenden weifsen Grunde, der Wand etwas Warmes und Schmuckvolles.

Über dieser unteren Plattenwand nun zieht sich eine Borte von schmalen Kantenfliesen hin, welche, wie Fig. 22 zeigt, der Wand eine leichte und feine Gliederung geben und auch die Ecken des Kamins und die Rahmen der Fenster mit einer fortlaufenden kobaltblauen Blumenranke umziehen. Über dieser Kante nun wird die Wand bis zur Decke hinauf mit einer anderen Art von Plättchen bedeckt, welche nur an den vier Ecken naturalistische Verzierung zeigen, während der ganze übrige Teil jedes Plättchens, durch

einen dreifachen Kreis umgrenzt, einen Fond bildet, in dessen Mitte ein laufendes oder springendes Tier steht, als Hund, Hase, Reh, Antilope, Kameel etc., hier und da auch ein Mensch, aber auch dieser wie es scheint immer in laufender Bewegung. Diese Platten werden nach den darauf befindlichen Darstellungen als »Springer« bezeichnet. Sie geben der Wand nach oben hin einen etwas helleren Abschluſs.

Im ganzen entspricht diese Ausstattung der Wände dem, was die Merkwaardigheden darüber sagen: »Al de muren zijn met blaauw geschilderde vierkante tegeltjes, meest bijbelsche voorstellingen bevattende, opgezet.« (S. 8.)

Wenn man die Museums-Stube, wie ich bereits andeutete, vom Hausinnern aus betritt, so sind es die rechtsliegende ungegliederte Wand und die gegenüberliegende Fensterwand, die mit Fliesen belegt sind. Jene ist, wie man sich vorstellen muſs, die Auſsenwand gegen die Straſse, diese führt nach dem Hofe. Sie ist, wie man aus Fig. 22 Tafel 1 ersieht, lebhaft gegliedert. Die Mitte nimmt der Kamin ein, den wir später noch näher besprechen werden. Daneben liegen beiderseits zwei groſse Fenster — 2,23 m hoch und 1,05 m breit — aus fünf mal fünf eingekitteten Scheiben bestehend, deren Rahmen und Fensterstege in ihrer farbigen Ausstattung einen leichten Kontrast zu dem blau-weiſs der Fliesen bilden. Sie sind schwarzblau und weiſs marmoriert und zeigen rote Abfassungen.

Über diesen beiden groſsen Fenstern nun aber liegen, was die Wand besonders eigenartig erscheinen läſst, noch je zwei kleinere Rundbogenfenster mit zweimal vier Scheiben in gleichfalls bunt bemalten Rahmen. Sie reichen fast unmittelbar bis zur Decke hinauf, und sie zeigen deutlich das Bestreben, dem graulichen und etwas gedämpften Tageslicht der westfriesischen Küste so viel als irgend möglich den Zutritt in das hohe Zimmer zu ermöglichen. Alles in allem entsprechen auch diese Fenster denjenigen, die uns auf holländischen Bildern zu begegnen pflegen, und wenn sie auch nicht mehr wie im 17. Jahrhundert verbleit sind, so machen sie mit ihren kleinen Scheiben und ihren weiten Lichtöffnungen doch denselben oder wenigstens einen sehr ähnlichen Eindruck wie z. B. die Fenster auf dem genannten Gemälde von Koedyck oder auf dem im Buckingham Palace zu London befindlichen Bilde der »Spitzenklöpplerin« des Pieter van Slingeland. (Klassischer Bilderschatz Nr. 1212.)

Neben der linken Fenstergruppe ist aus dem sonst durchaus viereckigen Gemach ein Verschlag ausgespaart. Derselbe bildet einen kleinen Flur, der den Ausgang zum Hofe vermittelt und für das Zimmer als eine Art Windfang dient. Er ist auf der Zeichnung von Fig. 23 nicht mehr zu sehen.

Fassen wir nun die beiden anderen Wände in's Auge, so bietet sich uns ein völlig anderer Eindruck. Figur 23 läſst den Kontrast der verschiedenen Wände deutlich erkennen. Wir sehen dort die gegen das Vorderhaus zu gelegene Wand, die der Fensterwand gegenüber liegt. Durch den kleinen Gang auf der rechten Seite mit der hinteren Abschlufstür haben wir das Zimmer betreten. Die ganze Wand ist, wie auch Fig. 23 deutlich zeigt, nach den Worten der »Merkwaardigheden« von geglättetem Eichenholz gefertigt,

Digitized by Google

Fig. 23. Hindelooper Kamer im Germanischen Nationalmuseum.

Digitized by Google

mit Pfeilern, Schnitz- und Rahmenwerk gegliedert und zeigt nur oberhalb eines quer überlaufenden Tellerbortes eine ebenmäfsig glatte Fläche[54]). Aufser dem genannten Gange wird fast die ganze Breite der Wand eingenommen durch zwei neben einander liegende Butzen, jene in die Wand eingebauten Bettstätten, die uns schon in der niederdeutschen Dönse begegnet sind, und die in Hindeloopen und wohl in ganz Westfriesland als »bedschutting« bezeichnet werden[55]). Diese Betten liegen etwa 80 cm über dem Fufsboden in der Wand. Der unter ihnen befindliche Sockel ist gewöhnlich mit den bereits geschilderten blaudekorierten Wandplättchen belegt[56]). In unserem Falle zeigt er eine Bretterverschalung, die mit gutem Geschmack dekoriert ist, indem auf ihren weifsgestrichenen Grund mit erstaunlicher Sicherheit ein grofszügiges naturalistisches Rankenwerk in blau aufgesetzt ist, welches sich in der Wirkung den blau und weifsen Wandfliefsen völlig anschmiegt. Zwischen diesen Ranken finden sich Chinoiserien eingestreut, welche darauf hinweifsen, dafs diese ganze Art der Dekoration der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren Ursprung verdankt, seit welcher Zeit sie sich, also mindestens 100 Jahre lang, den Einflüssen der neueren modischen Kunst zum Trotz, im Gebrauch erhalten hat.

Die Doppeltüren der darüber liegenden Butzen zeigen unten Rahmenwerk in Eichenholz, sind aber in dem oberen Felde durch ein zierlich gedrehtes Säulengitterwerk durchbrochen. Dieses Gitter dient dazu, den dringend erforderlichen Luftwechsel zwischen den Bettkästen und dem übrigen Stubenraum zu ermöglichen, und es bildet hygienisch betrachtet einen grofsen Vorzug, den diese westfriesischen Betten, soviel mir bekannt ist, vor sämtlichen schlecht gelüfteten niederdeutschen Butzen voraus haben. Die Mafsverhältnisse des Gitters, wie die Einteilung und Gliederung der ganzen Paneelwand zeigen einen so feinen und sicheren Geschmack, wie er uns in den kleinbürgerlichen Kreisen, mit denen wir es hier zu tun haben, geradezu mit Bewunderung erfüllen mufs. Schliefslich ist noch zu erwähnen, dafs die linke Seite des Durchganges, gegen die Betten zu, zwei Türen über einander trägt, die obere für die Bettstätten, die untere für einen kleinen Keller. Die auf unserer Abbildung Fig. 23 sichtbare Tür in der rechten Seitenwange des Ganges erschliefst den Zugang zu einer nach dem Boden hinführenden steilen Treppe. Auch diese Tür ist oben mit Gitterwerk durchbrochen. Alle die verschiedenen Türen dieses Durchganges werden von den Bewohnern mit bestimmten Namen benannt, die wir teilweise kennen lernen, wenn die Merkwaardigheden darüber berichten: »In dem Durchgange befindet sich die »Meldoar« oder Mitteltür und dahinter die Treppentür nach dem Boden und den Schlafstätten (die sogenannte »Optredsdoar«), unter letzterer diejenige

54) »Vervaardigd van glad eikenhout met pilaren, snij en paneelwerk en is boven de lijst effen glad.«

55) Vergl. Catalogus van het Museum van het friesch genootschap van geschiedoudheid en taalkunde te Leeuwarden. Leeuwarden. H. Kuipers. 1881. S. 291.

56) Merkwaardigheden S. 8: »Al de muren zijn met tegeltjes opgezet, even als het muurtje beneden de bedschutting.«

Digitized by Google

nach dem Keller[57]). Auf die Ausstattung der Wände mit Möbeln und Zierrat werden wir später zu sprechen kommen.

Die letzte Wand der »Kamer« verbindet die linke Seite der auf Fig. 22 abgebildeten Fensterwand mit der rechten Ecke der soeben besprochenen Panneelwand (Fig. 23). Sie zerfällt deutlich in drei Teile. Zunächst legt sich vor das an die Fensterwand anstofsende Drittel der bereits erwähnte, in das Stubenviereck eingeschobene Flur, an dessen Schmalseite die Tür liegt. Er wird, wenn die äufsere — im Museum nicht sichtbare — Eingangstüre verschlossen ist, von der Kamer aus erhellt, denn von hier aus führt ein Fenster nach ihm hin, welches ihm ein meist wohl nur spärliches Licht gewährt und zugleich den Bewohnern einen Überblick über den Flur gestattet.

Die Tür ist schiefgestellt, und sie entspricht darin völlig den Angaben, die die Merkwaardigheden darüber machen mit den Worten: »Nächst der Seitenbettstatt liegt eine schief gestellte Tür zu einem Eingang, durch den man auf den Hof, den sogenannten Wall kommt.

In diesem Zusammenhange möchte ich, um nach Möglickeit einen Begriff von dem ganzen Hauswesen zu geben, auch gleich anfügen, dafs nach Angabe der Merkwaardigheden am Ende des Hofes das »Lytshuis«, die Sommerwohnung, gelegen ist, bei welcher sich eine eigene Feuerstätte, der »Smoeger«, d. i. eine Art kleine Küche, und die Bleiche befinden. Gärten und ähnliche Anpflanzungen kannte man in Hindeloopen nicht, ebenso wie auch Bäume lange Zeit an jenen Küstenplätzen zu den Seltenheiten gehörten[58]).

Das zweite Drittel der ganzen Wand wird ähnlich wie bei der Rückwand (Fig. 23) durch eine Butze eingenommen, welche das in die Stube eingebaute Flur-Viereck in gewissem Sinne fortsetzt und dadurch das Störende dieses Einschiebsels wesentlich mindert. Die Butze selbst zeigt ebenso wie die bereits geschilderten eine dunkelbraune Holzvertäfelung sowie in den Türen das erwähnte Holzgitter.

Das letzte Drittel endlich in der hinteren Stubenecke bildet zwischen der Schmalseite der Butze und dem rechts vom Gange (Fig. 23) gelegenen Teile der Hinterwand eine Nische, welche fast ganz von einem grofsen, schweren Eichenschranke eingenommen wird, den wir später noch etwas näher besprechen wollen.

Haben wir nunmehr die vier Wände kennen gelernt, so erübrigt es noch, auf Fufsboden und Decke einen Blick zu werfen. Der erstere ist durchweg mit grofsen quadratischen Bodenplatten belegt, und wir sahen bereits, dafs diese sehr dauerhafte Art durch die örtlichen Verhältnisse bedingt wird,

57) Merkwaardigheden S. 10/11: »In den doorgang . . bevindt zich de meldoar of middeldeur, en daarachter de trapsdeur naar den zolder en de slaapplaats (de optredsdoar), benevens die naar den kelder».

58) Merkwaardigheden S. 11: »Naast de zijdbedstede leidt eene schuins geplaatste deur naar een portaal, waar door men komt op de binnenplaats, de wal genaamd, aan wier einde het lytshuis of de zomerwoning is, waarbij eene stookplaats (de smoeger) en de bleek. Tuinen of beplantingen kende men hier niet, gelijk boomen in deze zeeplaats langen tijd zeldzaamheden waren.«

Digitized by Google

da ein hölzerner Fufsboden infolge der anhaltend grofsen Bodenfeuchtigkeit sich nicht empfiehlt. Auch hier sehen wir nun sogleich wieder einen gewissen Farbensinn obwalten, denn der Boden besteht nicht durchgehend aus einfarbigen Platten, vielmehr sind dieselben abwechselnd rotbraun und schwarz zusammengesetzt, sodafs der ganze Boden mit einem Schachbrettmuster überdeckt ist, welches mit seinen warmen gedämpften Tönen das Behagliche des Raumes nicht unwesentlich erhöht [59]).

Diefer gemusterte Boden ist nicht nur für Hindeloopen typisch, er begegnet auch sonst häufig auf holländischen Bildern. Ich brauche in dieser Hinsicht nur auf das als »Häusliche Scene« bezeichnete Bild von Pieter de Hooch zu verweisen, welches sich im Rijksmuseum zu Amsterdam befindet, und welches den schachbrettgemusterten Boden in zwei Gemächern nebeneinander sehen läfst (Klassischer Bilderschatz Nr. 815). Dieselbe Art bemerken wir auf Jan Steens Wirtshausbilde in der Gallerie des Haag und auf dem »Dreikönigsfest« desselben Meisters im Buckinghampalast zu London [60]). Auf die allgemeine Geschichte der gemusterten Fliesenböden im einzelnen einzugehen, kann hier nicht unsere Aufgabe sein [61]).

Die Decke mit ihren zahlreich durchlaufenden Balkenträgern ist auf Fig. 23 noch zum Teil sichtbar. Sie besteht — wie auch die Merkwaardigheden S. 9 ausdrücklich angeben — aus bestem Fichtenholz. Sie wird nicht gestrichen, sondern sie zeigt das naturfarbene Holz, welches jährlich einmal durch Scheuern gereinigt wird. —

Damit haben wir die bauliche Ausstattung der Stube kennen gelernt, und wir würden uns jetzt der Einrichtung derselben mit Möbeln und Schmuckstücken zuwenden, wenn nicht vorher noch ein wichtiger Teil des Hauses unsere Aufmerksamkeit fesselte. Das ist die Heiz- und Kocheinrichtung. Beide sind in einem vereinigt, aber es ist nicht, wie es uns im niederdeutschen Flett begegnete, das freilodernde Feuer eines Herdes, welches zugleich die Wärme zu spenden hat, sondern es ist die nichtgermanische, von den Romanen entwickelte Art des Kamins, die uns hier begegnet. Der Kamin liegt, wie Fig. 21 zeigt, zwischen den beiden früher geschilderten Fenstergruppen, d. h. also an der Aufsenwand. Auch diese Situation der Feuerstelle ist, wie ich hier gelegentlich bemerke, nicht deutsch, denn im niederdeutschen Hause liegt der Herd bei allereinfachster Hausform — nur Flett ohne Stuben — in einiger Entfernung vor der Hinterwand und gestattet also den Bewohnern die Kreislagerung um das Feuer. Er rückt erst an die Wand heran, wenn ihm in der komplizierteren Hausform durch die neu angefügten Stuben die Funktion der Erwärmung zum Teil abgenommen ist, und selbst da geschieht es, wie wir z. B. bei Diepholz sahen, längst nicht immer. Im zwei-

59) Merkwaardigheden S. 9: »De vloer der kamer bestaat uit roode en zwarte verglaasde vloersteenen of estrikken.«

60) Vgl. H. Knackfufs, »Künstlermonographien XIX«. Jan Steen. Abb. 12 u. 17.

61) Ich verweise in dieser Hinsicht auf: K. G. Stephani, »Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung. II.« S. 259 ff. (Leipzig 1903) und auf: Ed. Becking, »Fliesenböden nach Gemälden des 15. und 16. Jahrh.« Stuttgart 1903.

feuerigen oberdeutschen Hause liegen die Verhältnisse ganz anders, aber auch dort finden wir die beiden neben einander auftretenden Feuerstellen, nämlich Ofen und Herd, immer an die beiden Seiten der Trennungswand zwischen Stube und Küche angelehnt. Sie rücken dann wohl an die Längswand des Hauses heran, niemals aber finden wir eines von ihnen an die Giebelwand angelehnt, wie solches bei unserem Kamin der Fall ist.

Im einzelnen brauchen wir hier diesen Unterschieden, die für die Geschichte der volkstümlichen Bauweise von grofser Wichtigkeit sind, nicht näher nachzugehen. Ich habe nur deshalb darauf hingewiesen, damit der Besucher der Hindelooper Stube sich darüber klar wird, dafs er sich nicht mehr auf dem Boden des deutschen Wohnbaues befindet, dafs vielmehr der seiner Herkunft nach urdeutsche Westfriese, bei dem wir in Hindeloopen zu Gaste sind, ein Haus bewohnt, welches in Anlage und Einrichtung eine Mischung von deutschen und romanischen Elementen darstellt. Eine nähere Untersuchung ist, soviel ich sehe, über dieses Verhältnis bislang nicht angestellt worden, sie würde aber für die westfriesische Lokalforschung eine dankbare Aufgabe sein.

Für den Kamin ist zwischen den Fenstern eine mit einem flachen Bogen überwölbte Nische ausgespart, die sich über einer auf dem Boden aufliegenden Sandsteinplatte erhebt. Darüber hängt der wenig vorspringende Rauchfang, der wie ein grofses viereckiges Rohr vor die Wand gelegt ist und — hier ohne jegliche Verjüngung — bis zur Decke hinaufsteigt. Sein unterer Abschlufs besteht in einem profilierten Holzrand mit Tellerbord, von dem ein kurzer, buntfarbig geblümter Kattunstreifen zu leichten Vertikalfalten gekräuselt vorhangartig herabfällt[62]). Der Rauchfang sowohl wie die Nische sind mit ihrer Ausstattung insofern völlig in die Wand einbezogen, als auch sie durchaus mit Wandplättchen belegt und an ihren Rändern von den bereits geschilderten schmalen Kantenfliesen umsäumt sind. Nur in der Mitte der Nische, da wo die Wand am meisten der Einwirkung der Glut ausgesetzt ist, wird der Fliesenbelag durchbrochen durch eine in die Wand eingesetzte gufseiserne Kaminplatte. Dieselbe trägt unten die Bezeichnung »H. H. S. 1665« und zeigt eine Verzierung mit Flankensäulen und Kartuschenwerk, von welchem zur Mitte ein Reif mit darinsitzendem Papagei herabhängt. Diese Kaminplatten sind vielfach in beträchtlicher Gröfse und in reicher Dekoration gegossen worden. Ich verweise in Rücksicht auf sie auf die Arbeit von Jos. Fischer, »Plaques de cheminee et de fourneau« Luxembourg, Belfort 1900, die mir hier leider nicht zugänglich war. Wie weit sie mit den sogen. Takenplatten verwandt sind, kann ich nicht entscheiden[63]).

In gleicher oder sehr ähnlicher Anlage, wie die bislang beschriebene bauliche Ausführung des Hindeloopener Kamins zeigt, begegnet uns die Feuerstätte bereits auf den holländischen Bildern des 17. Jahrhunderts. Ich kann

62) Vergl. Merkwaardigheden S. 9: »Aan den grooten en wijden schoorsteenmantel hangt een schoorsteenkleed van Oostindisch bont, met een dito van wit linnen er onder.«

63) Vergl. Franz v. Pelser-Berensberg, »Mitteilungen über alte Trachten und Hausrat, Wohn- und Lebensweise der Saar- und Moselbevölkerung«. 2. Aufl. Trier 1901. S. 25.

in dieser Hinsicht wiederum auf die schon genannten Bilder von S. Koedyck und P. van Slingeland verweisen, die freilich beide ein wenig anders seitlich eingefaſst sind: das erste zeigt die einzig sichtbare Kaminwange hermenartig ausgestaltet, auf dem zweiten ist der Kamin durch zwei Säulen, die den Schornstein tragen, flankiert. Auſserdem scheint auf dem Koedyck'schen Bilde auch der Schornstein nach oben schräg in der Wand zu verlaufen. Vor allen Dingen möchte ich aber zum Vergleich ein Bild heranziehen, welches ich in Fig. 24 reproduziere. Es stammt aus dem für die Geschichte des westfriesischen Wohnungswesens überaus wichtigen Werke von J. Luiken: »Het leerzam huisraad verstoom in vyftig konstige figuuren met godlyke sprenken en stichtelyke verzen«, einem Buche, welches im Jahre 1711 in Amsterdam

Fig. 24. Jan Luikens Bild: „De Haardstee."

erschienen ist und in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts eine neue Auflage erlebt hat. In demselben schildert der Verfasser auf fünfzig selbstgefertigten Kupferstichen die holländische Wohnung mit ihren Möbeln und Geräten und begleitet diese Bilder mit einem Text, der die einzelnen Stücke in religiös-symbolischen Sinne ausdeutet[64]. Leider gibt dieser Text selbst

---

[64] Des groſsen Interesses halber führe ich die einzelnen Stücke in alphabetischer Reihe nach Luikens Register hier auf: S. 138. Asschop = Aschenschüppe. S. 142. Asveeger = Aschenfeger. S. 8. Bed = Bett. S. 146, Bezem = Besen. S. 92. Blaasbalk = Blasebalg. S. 72. Boekekas — Bücherschrank. S. 18. Doofpot = Kohlendämpfer. S. 88. Emmer = Eimer. S. 12. Hardstee = Herdstätte. S. 168. Heugel = Kesselhaken. S. 64. Horlogie = Uhr. S. 176. Juweel-Koffer = Schmuckkasten. S. 50. Kaarsnuiter = Licht-

Digitized by Google

für die Geschichte des lokalen Wohnungswesens eigentlich gar nichts, dafür aber sind die zahlreichen Abbildungen um so wertvoller. Dort ist denn auch (S. 12) der Kamin unter der Bezeichnung »De haardstee« in der Weise abgebildet, wie es unsere Fig. 24 in Originalgröfse wiedergibt. Man sieht dort die niedrige Herdplatte, auf der das Feuer brennt, darüber den weiten Rauchfang mit dem Schornsteinkleide. Die Rückwand ist mit Fliesen bedeckt, abgesehen von der dem Feuer direkt ausgesetzten unteren Hälfte der Kaminnische, über die eine breite Eisenplatte gelegt ist, die wir durch den Rauch hindurchschimmern sehen.

Diese holländischen Kamine, von denen Joh. Karl Gottfried Jacobssons technologisches Wörterbuch (Berlin, Fr. Nicolai 1782) II, S. 276 sagt, sie haben einen mit dem Fufsboden gleichen Herd als besonderes Merkmal, müssen nach desselben Schriftstellers Berichten auch in denjenigen Gegenden Deutschlands, wo man überhaupt Kamine benutzte, nicht eben selten gewesen sein. Dazu scheint die Art, in der die Holländer ihre Kamine zu dekorieren pflegten, in Deutschland Anklang gefunden zu haben. Deshalb und besonders auch weil wir in den »Bauernstuben« des Museums nur dieses eine Mal einem Kamine begegnen, möchte ich das, was Jacobsson II, S. 342 darüber sagt, hier mitteilen. Es heifst dort: »Man verstehet jetzt gewöhnlich unter Kamin einen in Stuben, grofsen Zimmern und Sälen in der Wand angebrachten und zierlich gebauten Ort oder Öffnung, worinn man Feuer machen und die Zimmer damit einigermafsen (!) erwärmen kann. Nach den verschiedenen Manieren seiner Einrichtung heifst ein Kamin entweder ein italienischer oder holländischer oder französischer. Die erste Art wird bei den Deutschen nicht sonderlich nachgemacht; die holländischen aber und vornehmlich die französischen findet man fast allenthalben in deutschen Gebäuden . . . . Die Einfassung ist von Steinen oder von echtem oder gemachtem Marmor. Die Simse über der Einfassung, die nicht von allen Baumeistern geduldet werden, besetzt man mit allerhand Porzellangeschirren, Galanterien, Vasen und anderen Marmorbildern. Man hängt auch wohl Spiegel oder Gemälde über die Kamine. Der Rücken oder die inwendige Seite des Kamins, woran das Feuer liegt, kann mit einer zierlich gegossenen eisernen Rückenplatte bekleidet werden.«

putzschere. S. 194. Kabinet. S. 30. Kachel = Ofen. S. 152. Kan = Kanne. S. 46. Kandelaar = Leuchter. S. 60. Kapstock = Haubenstock. S. 22. Kas = Schrank. S. 26. Kist = Truhe. S. 114. Kleerben = Kleiderkorb. S. 90. Lamp = Lampe. S. 156. Lantaaren = Laterne. S. 74. Luiwagen = Schrubber. S. 130. Mes = Messer. S. 104. Mortier = Mörser. S. 126. Pan = Pfanne. S. 118. Porselyn = Porzellan. S. 34. Pot = Topf. S. 78. Raagbol = Spinnebesen. S. 134. Rooster = Rost. S. 108. Rustbank = Ruhebank. S. 68. Schilderij = Gemälde. S. 38. Schotel = Schüssel. S. 172. Schrijf-lij = Schreibzeug. S. 58. Schuijer = Bürste. S. 148. Schuurtuig = Scheuerzeug. S. 150. Servet = Serviette. S. 54. Spiegel. S. 80. Spinnewiel = Spinnrad. S. 6. Stoel = Stuhl. S. 100. Suikerbos = Zuckerbüchse. S. 96. Sulferbak = Schwefelkasten. S. 2. Tafel = Tisch. S. 16. Tang = Zange. S. 160. Thee-en Koffy-Gereedschap = Thee- und Kaffeegeschirr. S. 122. Vleeskuip = Fleischkübel. S. 42. Vuurslag = Feuerzeug. S. 84. Wastobben = Waschtrog. S. 110. Wieg = Wiege. Wenn diese Zusammenstellung nur einen mehr lexikalen Eindruck macht, so liegt das daran, dafs mir das von der Königl. Bibliothek in Amsterdam gütigst geliehene Werk bei der Niederschrift nicht mehr zur Verfügung stand.

Im übrigen setzt sich Jacobsson zum Teil mit dem, was wir am Hindeloopener Kamine bemerken, in Widerspruch. Während wir den Kamin an die Fensterwand gesetzt fanden und zwar mitten zwischen die Fenster, so warnt Jacobsson gerade vor dieser Anlage ausdrücklich, indem er sagt: »Die beste und schönste Lage der Kamine ist an den schmälsten Wänden der Zimmer, nur ja nicht gegen die Fenster, und noch weniger zwischen diese.« Ferner hatten wir selbst früher schon einen Unterschied des Hindeloopener Schornsteins von demjenigen, den J. Koedyck auf seinem Bilde der »Holländischen Stube« darstellt, insofern gefunden, als unserer sich nicht verjüngt, während der dort abgebildete sich in der Wand verläuft. Die gleiche Tendenz ist auf J. Luikens Kupferstich deutlich zu bemerken (vgl. Fig. 24). So äufsert sich denn auch Jacobsson: »Man vergesse nicht, die Schornsteine der Kamine mitten zum Dach hinaus gehen und sie unten weiter als oben machen zu lassen, weil sie sonst rauchen.« Wie es kommt, dafs der Hindeloopener Schornstein dieser, wie es scheint, recht eindringlichen und für das Wohnungswesen sehr wichtigen Heizerfahrung nicht entspricht, weifs ich nicht zu erklären, es müfste denn sein, dafs die Verjüngung erst oberhalb der Stubendecke beginnt.

Das Brennmaterial besteht auf dem Luiken'schen Bilde aus Holzscheiten. Wie hoch das Gebrauchsverhältnis derselben neben dem sonst in Holland üblichen Torf sich belief, kann ich nicht angeben. Jedenfalls sagt Jacobsson (II, S. 276) von den holländischen Kaminen im allgemeinen, dafs ihre Öffnung höher und breiter sei, »weil in diesem Kamin Torf aufgethürmet wird.« In Hindeloopen selbst wurde, wie die Merkwaardigheden S. 9 ausdrücklich angeben, Torf gebrannt, und so geschieht es auch wohl heute noch. Sicher ist auch, dafs der Torf in den friesischen Gegenden ein altbeliebtes Heizmaterial bildete, als solches ist er speziell im Gebiete von Utrecht schon um die Wende des ersten Jahrtausends nach Christi Geburt bezeugt[65]).

Schliefslich möchte ich noch anführen, was die »Merkwaardigheden« S. 9 über den Kamin und seine Ausstattung berichten. Es heifst dort: »Die Herdplatte des Kamins ist glatt gescheuert ebenso wie das dazugehörende Feuerherdchen mit Dreh-Dreifufs: die beiden letzteren sind auch von neuerer Erfindung, während man früher die Öffnung in der Platte der Herdgrube einfach mit einem Rost bedeckte, über dem man die Torfstücke aufstapelte[66]). Ich gestehe, dafs mir diese Bemerkungen nicht in allen Einzelheiten verständlich sind. Sie bedürfen einer genaueren Erklärung durch die westfriesische Lokalforschung.

Damit könnten wir nun die Behandlung des Hindeloopener Kamins beschliefsen, wenn er uns nicht in der Stube des Museums — so wie er auch auf Fig. 21 abgebildet ist — in einer Ausstattung entgegenträte, die viel-

65) Vergl. Stephani, a. a. O. II. S. 567. Anm. 4.

66) »De haardplaat van den schoorsteen is glad geschuurd, even als het daarbij behoorende vuurhaardtje met draaitreeft: beide laatste zijn ook van latere uitvinding, daar men vroeger de opening in de plaat of haardkolk enkel bedekte met een rooster, waarop men de turven stapelde.«

Digitized by Google

leicht den merkwürdigsten Feuerherd darstellt, den man sich überhaupt denken kann.

Wir erinnern uns, dafs der Kamin in der kalten Winterszeit zugleich zwei Funktionen zu erfüllen hatte, indem er die Kochstelle bildete und daneben die einzige Wärmequelle für das Zimmer darbot. Diese beiden verschiedenen Aufgaben erfordern sehr verschiedene Massen an Brennmaterial, was sofort in die Erscheinung tritt, wenn eine der beiden Aufgaben des Kamins fortfällt, wie es im Sommer geschieht, wenn der Kamin lediglich als Kochstelle zu dienen hat. Die Menge des nötigen Materials — in Hindeloopen also des Torfes — wird dann sofort beträchtlich verringert, immerhin wird aber auch dann noch bei der offenen Feuerungsart ziemlich viel mehr verbraucht, als für den Zweck nötig wäre. Die Absicht nun, die Menge des Brennmaterials auf das mindestmögliche Mafs zu beschränken, und daneben ein ausgesprochener Reinlichkeitssinn, wie er den Friesen nachgerühmt wird, scheinen mir die beiden Gründe zu sein, aus dem die merkwürdige sommerliche Umwandlung des Kamins, die wir auf Figur 21 erblicken, hervorgegangen ist.

Die Merkwaardigheden sagen S. 9 darüber nur: »Des Sommers wird die Herdplatte (= eazen) mit einem gemalten kleinen Boden überdeckt, welcher »eazenboord« genannt wird«[67]). Weshalb sich die Verfasser nur mit dieser Bemerkung begnügten, ist mir nicht recht verständlich, denn aufser dem niedrigen lackbemalten Holzdeckel, den Fig. 21 deutlich erkennen läfst, finden wir in der Hindeloopener Stube des Museums, auf jenen Holzboden gestellt noch einen geschnitzten und bemalten hölzernen Schemel. Auf diesem Untersatze erst steht mit drei kurzen Beinen — und zu Transportzwecken mit einem eisernen Kesselring versehen — das runde Becken zur Aufnahme des Torfes. Dadurch kommt dann, im ganzen betrachtet, eine überaus merkwürdige Feuerstätte zu stande, deren grofse Sauberkeit nicht genug gerühmt werden kann.

Über dem Feuer schwebt ein Wasserkessel, der an einem aus dem Schornstein herabhängenden Kesselhaken (= heugel oder haal) aufgehängt ist. Ein besonders merkwürdiges Herdgerät bemerken wir aufserdem über dem Kohlenbecken angebracht. Es ist eine Art Schwebebaum im kleinen: an der rechten Seite des Kamins läuft der Fensterwange entlang eine Eisenstange herab, und über dieser Stange spielt mit einem Kniestück ein aus Ring und Eisenstiel bestehender Topfhalter, der auf der Seitenstange beliebig verschoben werden kann und nur durch seine Hebelkraft sich in der gewählten Höhe festhält. Den volkstümlichen holländischen Namen und die Geschichte dieses Gerätes habe ich bislang nicht feststellen können.

Zur weiteren Ausstattung des Kamins gehört noch ein lackbemalter hölzerner Ofenschirm, eine kupferne, mit messingenen Ringen und Deckel versehene Wasserkanne, dazu — wie man aus Fig. 21 ersieht — ein lack-

67) »Des zomers wordt de haardplaat (eazen) overdekt met een beschilderd zoldertje, het eazenboord geheeten.«

Digitized by Google

bemalter Blasebalg, ferner eine aus Messing hergestellte Garnitur von Feuerschaufel mit Zange und Handbesen, von denen der letztere eine auch in Nordfriesland begegnende mehr pinselartige Gestalt hat, deren Borsten durch eine annähernd halbkugelförmige Messingkappe zusammengehalten werden. —

Wenn wir nunmehr von der Betrachtung des Kamins Abstand nehmen und uns den Möbeln zuwenden, so können wir dabei, was die allgemeine Ausstattung angeht, schon auf einige früher genannte Einzelstücke uns beziehen. Denn schon mehrfach haben wir Gelegenheit gehabt, auf die in Lackfarben ausgeführte bunte Behandlung von Möbeln und Geräten hinzuweisen. Wir befinden uns in einem Wohnraum, der von einem ausgesprochenen intensiven Colorismus beherrscht wird. Wohin wir nur blicken, überall erkennen wir eine unendlich lebhafte Freude an der Farbe, die in allen Einzelheiten zu Tage tritt. So schliefsen sich, wie wir bereits sahen, an die bunten Bodenplatten die blaugemalten Fliesen der Wand an, und ebenso werden wir weiterhin in der Ausstattung des Raumes eine erstaunliche Menge von blaugemalten Porzellanen zum Schmuck verwandt finden. Dazu kamen die bunten, farbigen geblümten Kattune der Vorhänge, mit denen auch die in farbigen Reizen schwelgenden Kleider der Frauen übereinstimmten, von deren Schilderung wir hier absehen müssen. Kein Wunder, wenn zu alledem auch bunte Möbel sich gesellten, die mit ihrer vielseitigen und überaus zierlichen farbigen Behandlung uns geradezu in Erstaunen versetzen.

Die mit Lackfarben hergestellte Bemalung gibt den gröfseren Flächen am Möbel meist einen einfarbigen Grund in einem leuchtenden rot, weifs oder blau, indem bei dem Rahmenwerk häufig ein roter Rahmen zu einer weifsen Füllung verwandt wird. Dieser ganze Grund aber ist dicht übersät mit den allerzierlichsten Blumenranken mit den kleinsten Knöspchen, Blüten und Blättchen, die aus winzig feinen Stengelchen herauswachsen. Es macht das alles eigentlich viel mehr den Eindruck von Miniaturmalerei als den einer uns sonst gewohnten farbigen Ausstattung am Möbel, denn die Einzelheiten sind auf eine auch nur mäfsige Entfernung schon nicht mehr zu erkennen. Das einzige, was auch in etwas weiterem Abstand noch erkennbar bleibt, sind die in den Herzfeldern der Füllungen angebrachten allegorischen und biblischen Darstellungen. Alles aber ist mit einer unendlichen Liebe und Sorgfalt ausgeführt, und trotzdem alle Farben, die die Palette nur darbietet, an diesen Möbeln sich finden, machen sie doch in der Ausstattung niemals einen unruhigen Eindruck.

Die geschilderten feinen Blumenmalereien finden wir nun fast überall, wo es nur irgend möglich war, an den Möbeln angebracht, an dem Schreibpult, den Kasten und Kästchen, den dreibeinigen Klapptischen, die eben deshalb zum Teil zusammengeklappt, nur als Dekorationsstücke an der Wand stehen, an den Betttreppen, der Wiege, dem Kleiderkorb, dem geschnitzten Schlitten auf dem Schranke, sowie an der Tür zu dem Flur. Kurz, die Malerei der Möbel macht wesentlich den Eindruck des ganzen Zimmers mit aus.

Digitized by Google

Über das Alter dieser Art der Möbelbemalung kann man im ganzen wohl eine ziemlich sichere Angabe machen: viel vor der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts kann sie nicht aufgekommen sein, denn auf den holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts wird sie meines Wissens noch nicht angetroffen. Vermutlich ist sie durch die überseeischen Handelsbeziehungen angeregt, besonders ist hier an den Verkehr mit Ostindien zu denken, dem ja auch die Kattune ihre Einführung und Verbreitung in Holland und dann im Abendlande verdanken.

Fig. 25. Lackgemalte Wiege aus Hindeloopen.

Ganz ohne Wechsel ist im Laufe der Zeit auch diese farbige Ausstattung der Möbel nicht geblieben. So gibt es Stücke, die auf den erwähnten farbigen Wechsel zwischen Rahmen und Füllung verzichten, und das ganze Möbel gleichmäfsig mit einem weifsen Grunde überziehen, auf dem dann die zierlichen Blümchen ausgebreitet sind. Durch diese einfarbig weifse Behandlung machen die betreffenden Möbel dann einen etwas schlichteren Eindruck, immer aber wirken auch sie ungemein gefällig, sauber und freundlich, ja zumeist machen sie mit ihren zarten Blumenkränzchen einen so heiteren Eindruck, wie kaum irgend ein anderes Möbel. Diese weifse Art ist in den Sammlungen des Museums nicht vertreten.

Einen ferneren Wandel in der Dekoration bemerken wir sodann an der Wiege, die auf Fig. 23 im Vordergrunde steht, und von der ich eine bereits

Digitized by Google

durch Dr. H. Stegmann gegebene Abbildung in Fig. 25 wiederhole[68]). Deutlich erkennt man dort den geschmackvoll angeordneten, im Vergleich zu den anderen Stücken aber immer noch grofs gehaltenen und nicht einmal besonders reichen Blumenschmuck, der über das Möbel ausgestreut ist. Weniger gut sieht man die an den Wiegenpfosten und an den Rändern des Untersatzes angebrachte Marmorierung in schwarz und weifs. Ich halte dieselbe, da nach den Medaillons zu urteilen, die Wiege nicht vor der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert entstanden sein kann, für ein neueres Moment in der lokalen farbigen Möbelausstattung, und ich möchte mit ihr die an den Fenstersprossen bereits erwähnte Marmorierung in schwarzblau, rot und weifs zusammenstellen.

Das Merkwürdigste an dieser Bemalung, in der die Möbel mit so vielem Geschmack verziert sind, bleibt die Tatsache, dafs sie wirklich nur der lokalen Kunstübung entsprossen ist. Wenn die Besitzer auch eines beträchtlichen Wohlstandes sich erfreuten, so ist das, was wir an dieser farbigen Ausstattung der Möbel geradezu bewundern müssen, doch nicht etwa ein Erzeugnis des grofsen internationalen Kunstgewerbes, das für den Weltmarkt arbeitet, sondern es ist eine aus rein örtlichen Überlieferungen erwachsene, bodenständige Dekoration, die zwar fremde Einflüsse zur Genüge erkennen läfst, die aber doch dem westfriesischen Möbel eigentümlich geblieben ist. Darin liegt schliefslich auch der Grund, weshalb diese durchweg viel feiner gemalten Stücke sich doch nicht gerade wesentlich von den farbig behandelten Möbeln der übrigen Bauernstuben des Museums unterscheiden. Hier wie dort ist es eine »Kunst des Volkes«, mit der wir es zu tun haben, und auch auf sie passen die schönen — leider etwas unbeholfen übersetzten — Worte, die William Morris im Jahre 1893 zu den Mitgliedern des Kunstgewerbevereins in Birmingham gesprochen hat: »Diese Dinge sind die gewöhnlichen Hausgeräte aus jenen vergangenen Tagen. Es waren zu ihrer Zeit gewöhnliche Dinge, die man im Gebrauch hatte, ohne zu fürchten, sie zu verderben oder zu zerbrechen — keine Seltenheit damals — und doch haben wir sie »wundervoll« genannt. Und wie sind sie entstanden? Entwarf ein grofser Künstler die Zeichnungen dazu — ein hochgebildeter, glänzend bezahlter, mit ausgewählten Speisen genährter, behaglich wohnender Mann, kurzum ein Mann, der in Watte gewickelt war, wenn er nicht bei der Arbeit war? Wundervoll wie diese Werke sind, wurden sie von »gewöhnlichen Leuten« gemacht, wie die Redensart lautet, während sie bei ihrer gewöhnlichen täglichen Arbeit waren. Solcher Art waren die Männer, die wir ehren, indem wir solche Werke ehren. Und ihre Arbeit — glauben Sie, dafs sie ihnen eine Last war? Diejenigen unter Ihnen, die Künstler sind, wissen wohl, dafs es nicht der Fall war, nicht der Fall sein konnte. Manches vergnügte Lächeln, behaupte ich — und Sie werden mir nicht widersprechen — begleitete das Zustandekommen jener verflochtenen, verschlungenen Muster voll geheimnisvoller Schönheit, die Erfindung jener seltsamen Tiere und Vögel und Blumen«[69]).

68) Vergl. »Anzeiger des Museums«. Jahrg. 1902. S. 153. Abb. 12.

69) William Morris, »Kunsthoffnungen und Kunstsorgen. II. Die Kunst des Volkes.« Leipzig 1901. S. 23—24.

Digitized by Google

Eine besondere Eigentümlichkeit der Möbel möchte ich noch erwähnen, bevor wir uns der Betrachtung der Einzelstücke zuwenden. Dieselbe haftet allerdings nicht den Möbeln selbst an, sondern sie betrifft nur mehr die Art ihrer Aufstellung, ist darum aber nicht minder auffallend. Es sind nämlich alle Kastenmöbeln nicht wie gewöhnlich direkt auf den Boden aufgesetzt, sondern sie sind ein gutes Stück über denselben erhoben, indem sie auf bock- oder schemelartige Untersätze gestellt wurden, wie dieselben z. B. auf Fig. 22 als Träger der seitlich aufgestellten Kasten deutlich erkennbar sind. Selbst der schwere Eichenschrank ruht, wie wir sehen werden, auf solchen Schemeln. Dieselben sind durchgängig sehr zierlich gearbeitet, im Vergleich zu dem Gewicht des Schrankes mufs man sie sogar geradezu als gebrechlich bezeichnen. Sie ruhen, wie Fig. 22 zeigt, nicht auf gedrehten etc. Beinen, sondern auf je zwei Fufsbrettern, die in geschweiften Konturen ausgesägt, mit Kerbschnittmustern überdeckt und dann farbig ausgestattet sind. Um das Ausweichen der Schemel zu verhüten, sind die Fufsbretter mit dem oberen Tragbrette durch schräggestellte Versteifungen fest verbunden. Trotzdem aber machen diese Stelzen nicht völlig den Eindruck, dafs sie zum Tragen der darauf gestellten Last durchaus hinreichen. Der Sinn für das Zierliche, den wir bei der Hindelooper Bevölkerung schon mehrfach beobachtet haben, ist an diesen Stücken, wie es scheint, bis zu der äufserst zulässigen Grenze gegangen.

Fragen wir uns nun nach dem Ursprung dieser merkwürdigen Untersätze, so müssen wir uns wohl erinnern, dafs die Hindelooper wie alle Bewohner der umliegenden Küstenplätze mit grofser Bodenfeuchtigkeit und selbst mit gelegentlichen Überschwemmungen zu rechnen hatten, und es ist begreiflich, wenn man unter solchen Umständen die Kasten samt ihrem Inhalt nicht direkt auf den Boden aufstellen wollte. Die verhältnismäfsig hohe Anbringung der Schlafstätten ist wohl auf dieselbe Ursache zurückzuführen und ebenso die auf Fig. 25 ersichtliche Gewohnheit, die Wiege auf einen eigens dazu gebauten hölzernen Untersatz zu stellen. Selbst an den Stühlen scheinen die zur Versteifung durchaus nicht mehr nötigen Zargen, die etwa spannenhoch über dem Fufsboden zwischen den Stuhlbeinen angebracht sind, den Zweck zu haben, dafs der auf dem Stuhle Sitzende die Füfse nicht auf den nafskalten Boden zu setzen brauchte, sie vielmehr etwas heraufziehen und auf den Zargen aufstellen könnte (vergl. Fig. 24). Aber selbst für die Stühle scheinen hölzerne Untersätze ähnlich demjenigen, auf dem die Wiege steht, seit Jahrhunderten in Gebrauch gewesen zu sein, wenn wir einen Beleg verallgemeinern dürfen, den ein Bild von Gabriel Metsu (1630—1667) darbietet. Dasselbe befindet sich unter dem Namen »Der Liebesantrag an die Friesin« in der Galerie zu Karlsruhe (Klass. Bilderschatz Nr. 83) und zeigt am linken Rande einen allerdings nur zur Hälfte sichtbaren Stuhl, der auf einen etwa fufshohen Thron gesetzt ist. —

Wenn wir uns nunmehr der Betrachtung der Einzelstücke an Möbeln und Hausrat zuwenden, so fassen wir dabei zunächst die Rückwand, wie sie Fig. 22 zeigt, ins Auge. Von den beiden Bettstätten ist die eine geschlossen,

die Türen der anderen sind geöffnet, aber auch hier reicht der Blick noch nicht bis zum eigentlichen Lager, vielmehr sind hinter den Türen noch ein paar Vorhänge angebracht, über die sich als oberer Abschluſs noch ein schmaler Behangstreifen hinzieht. Diese Vorhänge bestehen ebenso wie das Schornsteinkleid, wie die Vorhänge vor den Fenstern und wie derjenige, der das kleine Guckfenster nach dem Flur hin bedeckt, aus einem bunt geblümten Kattun, und auch sie bezeugen wiederum die Vorliebe der Friesen sowohl für diese Stoffart als auch für die farbige Ausstattung des Wohnraumes. Ob in Hindeloopen die Kattunvorhänge auch gelegentlich allein den vorderen Abschluſs der Bettstatt gebildet haben, so wie es auf dem mehrfach genannten Bilde von J. Koedyck »Holländische Stube« der Fall ist, kann ich nicht entscheiden.

Das Einsteigen in die Betten wird durch vorgestellte mobile Holztreppchen von drei oder vier Stufen vermittelt. Dieselben haben zwei gefällig geschwungene Seitenwangen, die in der üblichen Weise mit Lackmalereien versehen sind. Diese Treppen sind nach Angabe der »Merkwaardigheden« erst eine neuere Einrichtung. Früher gebrauchte man ein schemelartiges Bänkchen dazu, welches Tags über für gewöhnlich seinen Platz unter dem Schranke hatte, wo es zwischen die Schemelstützen, auf denen der Schrank ruhte, geschoben wurde [70]). Auch ein solches Bänkchen befindet sich im Besitze des Museums. Es ist vor der Bettstatt der Seitenwand aufgestellt und es ist mit Lackmalereien versehen, in denen die klugen und törichten Jungfrauen dargestellt sind.

Zur Ausstattung der Betten gehört der Bettwärmer, der an der Holzvertäfelung zwischen den Türen der Bettstätten seinen Platz gefunden hat. Dieses in Niederdeutschland früher weitverbreitete Gerät ist ein verdecktes Becken, welches mit glühenden Kohlen gefüllt wurde, und mit dem man zwischen Bettlaken und Oberbett hin- und herstrich, um auf diese Weise das Lager anzuwärmen. Jacobsson in seinem technologischen Wörterbuch I. S. 194 erklärt den »Bettwärmer« oder »Bettpfanne« als »eine geraume kupferne oder messingene getriebene flache Pfanne mit einem langen Stiel, die oben mit einem beweglichen und vest einschliefsenden Deckel versehen ist, welcher hin und wieder durchbrochene Löcher hat, damit die hinein geschütteten glühenden Kolen Luft haben und nicht ersticken, auch die Wärme verbreiten«, und er fügt über die Benützung des Geräts hinzu: »man füllet sie mit etwas glühenden Kolen an, und fähret mit dieser Pfanne kurz vor dem Schlafengehen in dem Bette hin und wieder herum, bis das Bette erwärmet ist«. Alledem entspricht der aus Messing gefertigte Bettwärmer der Hindelooper Stube genau, wie man aus Fig. 22 ersieht, wo auch die Dekoration des Deckels noch ein wenig zu erkennen ist.

Wie lange diese Bettwärmer schon im Gebrauch sind, scheint nicht genau bekannt zu sein. In Frankreich, wo sie mit dem Namen »bassinoire«

70) Merkwaard. S. 9: »Vroeger had men daar een bankje onder staan, dat men gebruikte om er mede in de hooge bedstede te klimmen, waar voor later de fraai beschilderde trapjes in de plaats zijn gekomen.«

Digitized by Google

oder »chauffe-lit« bezeichnet werden, sind sie schon im 15. Jahrhundert bezeugt, zu welcher Zeit sie nach Havard's Angaben bereits in jedem besseren Haushalt sich vorfanden. Für die folgenden Jahrhunderte führt Havard dann eine grofse Reihe von Erwähnungen unseres Gerätes an, indem er ein im »Musée de Cluny« befindliches Stück des 17. Jahrhunderts abbildet, welches — abgesehen von der Dekoration des Deckels — ganz demjenigen der Hindelooper Stube gleicht [71]). Auch für die niederländischen Gegenden gibt er einen bildlichen Beleg des Bettwärmers im Ende des 16. Jahrhunderts, da er die auf einem flämischen Bilde sich findende Darstellung eines Kamins reproduziert, neben welchem der Bettwärmer an der Wand hängt [72]). Ich möchte dazu noch zwei weitere Darstellungen, die dem 17. Jahrhundert angehören, hinzufügen und verweise auf das öfter genannte Bild von Koedyck und auf Jan Steen's Darstellung einer »Bauernhochzeit« in der kaiserlichen Galerie zu Wien, wo ein Knabe sich mit einem Bettwärmer zu schaffen macht [73]).

An der einen Seite der Bettwand — gegen den Eingang zu — steht ein kleiner Tisch, der auf Fig. 22 zweimal zu sehen ist, da der links hängende Spiegel ihn noch einmal von der Seite zeigt. Dort erkennen wir auch, dafs die beiden Fufsbretter, zwischen denen unten noch eine Holzplatte liegt, beiderseits mit kräftigen Konturen ausgeschweift sind. Die obere Tischplatte ist ganz mit Fliesen belegt, eine Art, die auch aufserhalb Hollands Nachahmung gefunden hat, wie denn Meiborg von der allerdings unter direktem holländischen Einflufs stehenden Ausstattung der nordfriesischen Pesel erzählt, dafs in den meisten derselben »ein holländisches Teetischchen mit fliesenbelegter Platte« zu finden sei [74]).

An der andern Seite der Bettwand, in der Ecke gegen die seitliche Fliesenwand, pflegt die Wiege zu stehen. Hier ist das Kind am meisten vor Zug geschützt, und hier ist es auch der im Bette liegenden Mutter am nächsten. Die Wiege steht, wie wir uns erinnern (vergl. Fig. 25), auf einem gemalten Untersatz. Sie ist ganz aus Holz verfertigt und mit Blumenranken und biblischen Bildern bemalt; letzteres vielleicht, um das darin liegende Kind gegen die Einwirkungen des Bösen zu schützen [75]). Will die Mutter das Kind wiegen, ohne sich selbst vom Lager zu erheben, so benützt sie eine sehr einfache Vorrichtung, die man in der Hindelooper Stube des Berliner

71) H. Havard, »Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours. I, 271 und I, 785. Vergl. auch ein ähnliches Gerät zum Bettwärmen ebenda III, 939: Artikel »moine«.

72) Ebenda II, S. 951. Fig. 688: Artikel »foyer«.

73) Knackfufs, »Künstlermonographien XIX«. S. 87. Abb. 25.

74) R. Meiborg, »Das Bauernhaus im Herzogtum Schleswig«. (Deutsch von R. Haupt.) S. 85.

75) Merkwaard. S. 10: »Zoo er evenwel kinderen in huis zijn, staat hier, op een beschilderd zoldertje, de wieg, die van hout gemaakt en almede met bijbelsche voorstellingen beschilderd is.« Eine ähnliche Art holländischer Wiegen ist abgebildet in: »Zur Geschichte der Kostüme« (München, Braun & Schneider), Münchner Bilderbogen Nr. 499. Dort besteht der Untersatz aber nicht aus einem Kasten, sondern aus einem bock-ähnlichen Gestell von zwei Paar Kreuzbeinen, die durch drei Zargen miteinander verbunden sind.

Volkstrachtenmuseums besichtigen kann. Dort ist nämlich an der Decke oberhalb der Wiege ein etwa fufslanger einfacher Holzstab im Gleichgewicht aufgehängt, an dessen beiden Enden je ein Bindfaden befestigt ist. Der eine derselben ist straff gespannt an einem Seitenknopf der Wiege gefestigt, der andere dagegen ist in das Bett der Wöchnerin geleitet, und diese braucht nur wenig an ihm zu ziehen, um vermittels der Hebelwirkung des Holzschwengels die Wiege alsbald in Schaukeln zu versetzen. Ebenso ist sie dann natürlich auch in der Lage, durch Festhalten ihres Bindfadens das Schaukeln der Wiege wieder aufhören zu lassen.

Zur Wartung der Kinder gehört auch noch ein anderes Möbel, welches, wie Fig. 23 zeigt, an der Bettwand zwischen den beiden Bettstätten einen Platz gefunden hat. Dasselbe besteht aus einem leichten Gestell aus Stäben,

Fig. 26. Hindelooper Sitzkasten für Kinder.
Lackgemaltes Modell im German. Nationalmuseum.

die in ihrer halben Höhe eine runde Holzplatte tragen. Auf dieser Platte steht das eigentliche Hauptstück der ganzen Einrichtung, ein zweihenkeliger, grünglasierter irdener Kohlentopf mit vier Löchern. Das ganze Gestell, das oben noch eine Art Tischplatte trägt, ist ringsum mit einem grofsen Tuchmantel umhängt, der dazu bestimmt ist, die von dem Gluthafen aufsteigende Wärme aufzufangen, und mit dem die Mütter ihre jungen Kinder, die sie auf dem Schofse halten, bedecken, um sie auf diese Weise warm zu halten. Das Ganze ist im Grunde nur eine etwas komplizierte Verwendung des Gluthafens, auf den wir später noch zu sprechen kommen werden, und die Vorrichtung, die mir nur in diesem einzigen Exemplare bekannt geworden ist, für die ich auch weder aus Schriftquellen noch aus Abbildungen weitere Belege beibringen konnte, scheint im allgemeinen in den Kreis der Kaminländer zu gehören, wo es an einer so nachhaltig wirkenden Wärmequelle fehlt, wie sie unser Ofen darbietet.

Digitized by Google

In diesem Zusammenhange möchte ich auch endlich ein kleines Möbel erwähnen, welches im Museum nur in einer kleinen Nachbildung vertreten ist, nämlich das Kleinkinderstühlchen, das ich in Fig. 26 abbilde. Wie man sieht, ist es mehr ein Sitzkasten als ein Stuhl in unserem Sinne, und die in dieses Möbel hineingesetzten Kinder sind so eingezwängt, dafs an viel Bewegung, vor allem der Beine, nicht zu denken ist. Dafür aber haben diese Kasten, die ungefähr einem unserer Küchen-Salzfässer ähnlich sind, den grofsen Vorzug, dafs sie die Kinder vor jeglichem Hinfallen sicher bewahren. Auch sie sind wie alle anderen Kastenmöbel in der geschilderten Lackmalerei verziert.

Damit könnten wir nun die Betrachtung der Hinterwand beschliefsen, wenn uns hier nicht zum ersten Male eine Dekoration begegnete, die sich über alle Wände des Gemaches gleichmäfsig ausdehnt, eine Dekoration, die die ganz besondere Vorliebe, den Stolz und zum guten Teil auch den Reichtum der Hindelooper ausmacht. Die ganz erstaunlich reiche Ausstattung des Gemaches mit Porzellan mufs jedem, der diese Stube betritt, sofort in die Augen fallen. Die Anordnung ist, wie Fig. 23 zeigt, eine sehr einfache: an der Leiste zwischen den Betttüren und dem darüber befindlichen Börte hängen Porzellanschälchen, meist in blauer Dekoration, die sogenannten »Klapmutsen«, die, ich weifs nicht aus welchem Grunde, ihren Namen von einer Klapp- oder Reisemütze empfangen haben. Sie sind an einem Bindfaden aufgehängt, der durch ein in den Unterrand gebohrtes Loch gezogen ist. Oberhalb des Börtes hängt eine stattliche Reihe ganz besonders prunkhafter grofser Schüsseln, die sich von dem dunkelbraunen Grunde des Eichenholzes leuchtend abheben. Unter den Lücken zwischen ihnen stehen endlich noch kleinere Porzellankumpen, die als »Kraaikkoppen« bezeichnet werden, deshalb, weil in dem Grunde dieser Obertassen häufig das Bild einer Krähe sich findet [76]).

Die überreiche Ausstattung mit den feinsten Porzellantellern setzt sich in der gleichen Weise auch an den übrigen drei Wänden fort, genau gleich an der anderen Bettwand, sehr ähnlich an den beiden Fliesenwänden (vergl. Fig. 23). Auf allen Börten, auf dem Schornsteinmantel (Fig. 22) sowie auf dem Aufsatze des Teeschrankes, den wir noch kennen lernen werden, überall stehen blau dekorierte Porzellankumpen, -Schüsseln usw., und an der seitlichen Fliesenwand begegnet uns ein besonderes Börd, welches mit Klapmutzen besetzt ist, die sich in zwei Reihen an der Wand fortsetzen [77]).

Alle diese Porzellanplatten sind blau gemalt, und sie passen in dieser Dekoration vortrefflich zu der blauen Bemalung der Wandfliesen, die sie im

76) Merkwaard. S. 8/9: »Tuschen de lijst en de deuren hangen meest blaauw porseleinen kommetjes, klapmutsen genaamd, en wel aan een touwtje door een gat, dat in den onderrand is geboord. De bovenlijst pronkt met groote porseleinen schotels en gelijke kommen, kraaikkoppen genaamd, er tusschen.«

77) Merkwaard. S. 10: »Boven op de kroonlijst van dit kastje, gelijk verder op den schoorsteenmantel, de keeft en alle lijsten staan blaauw porseleinen kommen, schotels enz. Zelfs zijn alle tusschenruimten aan den zijmuur aangevuld met hangende porseleinen kommetjes (klapmutsen).«

übrigen aber an leuchtender Schönheit weit übertreffen. Die Vorliebe für das Porzellan bestätigt wiederum den Sinn für das Feine und Zierliche, den wir auch sonst schon beobachtet haben. Sie ist unzweifelhaft, ebenso wie die bunten Malereien an den Möbeln und wie der häufige Gebrauch der farbig geblümten Kattune als eine Folge der lebhaften Handelsbeziehungen anzusehen, welche die Holländer mit Ostindien unterhielten. So finden wir schon auf dem mehrfach genannten Bilde J. Koedyk's aus der Mitte des 17. Jahrhunderts eine Reihe von Tellern — freilich wohl aus Fayence — als Dekoration des Kaminbörtes, und an derselben Stelle finden wir wenige Jahrzehnte später auf dem ebenfalls schon genannten Bilde P. v. Slingeland's

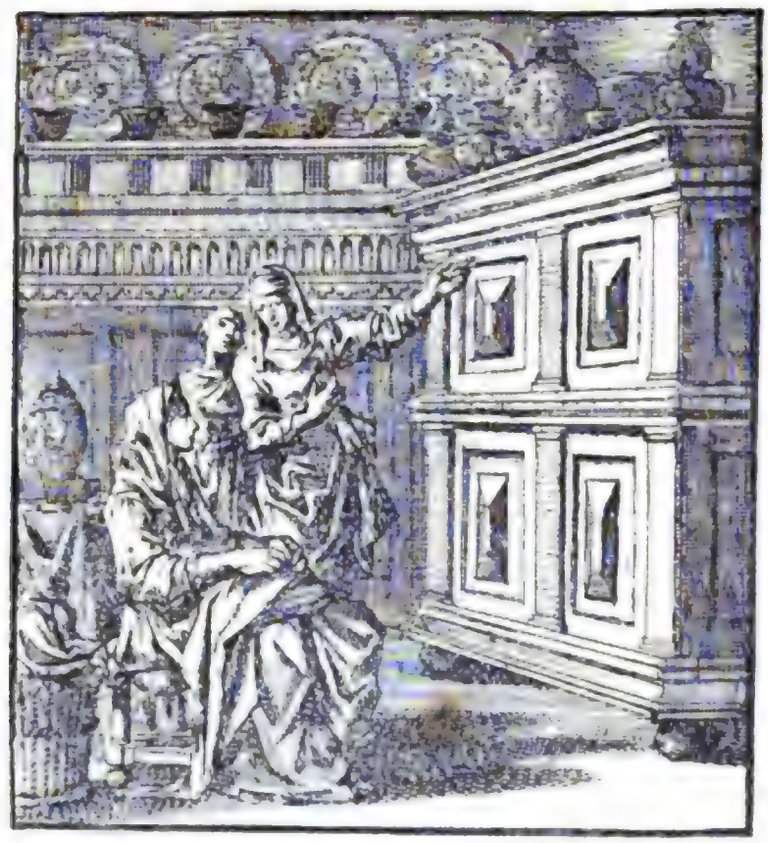


Fig. 27. Jan Luikens Bild: „Het porselijn".

eine Anzahl von fünf Schüsseln aufgestellt, die in der Form völlig den Klapmutzen gleichen, und die — nach dem Glanz zu urteilen — wohl aus Porzellan bestehen und demnach unbedingt für asiatische Importwaare gelten müssen. Den grofsen Reichtum an Porzellan bezeugen auch zwei Bilder, die J. Luiken a. a. O. auf Seite 118, Fig. XXXIV unter dem Namen »Het porselyn« und auf Seite 160, Fig. XLVI mit der Bezeichnung »Het thee = en koffy = gereedschap« darbietet, und die ich in Fig. 27 und 28 wiedergebe. Dort begegnen uns schon alle die Formen an Vasen, Schüsseln und Kumpen, die wir in der Hindelooper Kamer wiederfinden. Schon dort dienen sie wohl lediglich als Dekoration, und sie haben sich mit der gleichen Bestimmung über ein Jahrhundert lang in Hindeloopen erhalten. Die Merkwaardigheden geben darüber hinreichende Auskunft, wo wir mit wahrem Er-

staunen lesen, dafs noch im Jahre 1847 in Hindeloopen ein Nachlafs verkauft wurde, unter dem sich folgende ansehnliche Menge Porzellan befand: zwei Dutzend ostindisches blaues Teegerät von der grofsen Sorte, über dreifsig halbe Dutzend ebensolches Gerät, ein vollständiges blaues Teeservice, eine rote, japanische, porzellanene Fischschüssel mit Durchschlag, vier Leuchter, ungefähr 300 Stück Tischteller und Schüsseln, unter denen viele komplette Garnituren, zwei Salatnäpfe, 28 grofse Kumpen usw., zu viel, um sie einzeln aufzuführen[78]). —

Fast genau dieselbe Erscheinung wie die Hinterwand bietet nun auch die linke Seitenwand insofern, als wie wir sahen die Mitte derselben gleich-

Fig. 28. Jan Luikens Bild: „Het thee-en kofij-gerudschap".

falls von einer Bettstatt eingenommen wird, an deren oberer Vertäfelung ebenfalls die reiche Porzellandekoration sich findet. Es ist die sogenannte »Zijdbedstede«. Vor ihr steht der Schemel zum Einsteigen, den wir schon früher kennen lernten. Aber es ist hier doch ein Unterschied gegen die anderen Lagerstätten hervorzuheben, denn dieser Verschlag dient, wie die Merkwaardigheden berichten, gewöhnlich überhaupt nicht zum Schlafen, viel-

78) Merkwaard. S. 21: »Eene aanzienlijke partij Porcelein, bestaande hoofdzakelijk in: 2 dozijnen Oostindisch blaauw theegoed, groote soort, ruim 30 halve dozijnen dito, 1 volledig blaauw theeservies, 1 rood Japansch porceleinen vischschotel met doorslag, 4 kandelaren, ongeveer 300 stuks porceleinen tafelborden en schotels, waaronder vele stellen kompleet, 2 saladebakken, 28 groote kommen enz. te veel om op te noemen.«

mehr wird er meist als eine Art Prunkschrank benutzt, in welchem gemalte Feuerkicken, Bänkchen, Kannen, grofse Schachteln etc. untergebracht werden [79]).

An der einen Seite dieser Seitenbettstatt, gegen die Fensterwand zu, befindet sich der bereits geschilderte kleine Vorplatz. Das Fensterchen dorthin ist mit einem geblümten Kattun verhängt. Unter demselben steht, in der beschriebenen Weise von Schemeln getragen und mit Lackmalereien verziert, ein Lese- oder Schreibpult, welches zum Teil ebenfalls mit Tellern und Kumpen von Porzellan besetzt ist [80]).

Pfeifengestell und Mangelbrett vervollständigen die Ausstattung der Flurwand neben diesem Schreibpulte. Das Mangelbrett ist geschnitzt und bemalt und trägt die Jahreszahl 1764. Es ist das Gerät, welches zum Rollen der Wäsche gebraucht wird und, seit mehr als drei Jahrhunderten in den nördlichen Küstengegenden im Gebrauch, stets mit besonderer Sorgfalt behandelt und mit Schnitzwerk und farbiger Zierde ausgestattet ist [81]).

Schliefslich haben wir auf dieser Stubenseite noch den bereits erwähnten Schrank ins Auge zu fassen, der in der hinteren Ecke neben dem Durchgange über den beschriebenen Untersatzschemeln aufgestellt ist, und den wir in Fig. 29 zur Darstellung bringen. Wir sehen einen schweren Eichenschrank vor uns, mit dicken Kugelfüfsen, reich verziert in kräftiger Schnitzerei und mit schönen Säulenstelllungen, die in Verbindung mit einem durchlaufenden Quergesims den Schrank in zwei obere kleinere und zwei untere gröfsere Fächer teilen. In dem Unterbau sitzt eine durchlaufende Schublade, die mit drei kräftigen Löwenköpfen geziert ist. Der Aufsatz des Schrankes ist vor allem charakterisiert durch eine geschnitzte Kopfleiste mit einer Vase in der Mitte, von der nach den Seiten Rankenwerk mit darin sitzenden Vögeln auslaufen. Dieses Motiv kehrt an den niederländischen Schränken, für deren Geschichte ich im übrigen wieder auf Brinkmann a. a. O. S. 651 ff. verweise, sehr häufig wieder.

Auffällig mag es immerhin erscheinen, dafs der geschilderte Schrank mit Schnitzwerk verziert und nicht wie die übrigen Kastenmöbel mit Lackmalerei ausgestattet ist. Der Grund liegt in der grofsen Dauerhaftigkeit dieser riesigen Eichenmöbel, die sämtlich bereits in einer Zeit entstanden sind, wo der Geschmack ihrer Erbauer noch nicht an der koloristischen Ausstattung, sondern in plastischer Behandlung des Möbels sein Gefallen fand. Jedenfalls sind lackgemalte Schränke, die doch der übrigen Ausstattung entsprechen würden, in Hindeloopen, wie es scheint, nicht vorgekommen, denn auch die

79) Merkwaard. S. 9: »Eene dergelijke hooge slaapplaats, de zijdbedstede geheeten, met fraai beschilderd trapje er voor, bevindt zich aan de achterzijde van het vertrek, is met dergelijk beschotwerk en porselein versierd, en dient meest tot eene pronkkast voor geschilderde stoven, bankjes, butten of groote doozen enz.«

80) Merkwaard. S. 9/10: »Onder het venster, dat in het portaal uitziet, en waar voor eene net geplooide Oostindische doek aan een koperen roedtje hangt, staat een beschilderde lessenaar, met porceleinen borden en kommen er op.«

81) Vgl. Brinckmann, a. a. O. S. 680 ff, wo die Mangelbretter eingehend behandelt und wo mehrere reich verzierte Stücke abgebildet sind.

Digitized by Google

Merkwaardigheden sagen ausdrücklich: neben der Seitenbettstätte »steht ein Schrank von schwerem Eichenholz, mit Schnitzwerk verziert«[82].

Fig. 29. Hindelooper geschnitzter Eichenschrank im German. Nationalmuseum.

Unter dem Schranke hatte früher der Einsteigschemel für die Bettstätte seinen Platz, jetzt steht ein blanker kupferner Topf darunter. Oben auf dem

---

82) Merkwaard. S. 9: »Daar nevens staat eene kast of keeft van zwaar eikenhout, met snijwerk versierd. Zoo deze onder open is en op schammels staat, voegt er een glad geschuurde koperen doofpot onder.«

Digitized by Google

Aufsatz dagegen liegt während des Sommers der Schlitten, dessen Abbildung wir in Fig. 30 darbieten. Auch dieses kleine Gerät setzt uns in Erstaunen wegen der reichen Dekoration, die es erfahren hat, und die aus einer Mischung von plastischer und koloristischer Ausstattung erwachsen ist.

Die dritte Wand, die Fensterwand, wird in ihrer Ausstattung fast völlig durch den Kamin nebst allem Zubehör bestimmt, die wir bereits kennen gelernt haben. Es erübrigt uns also nur noch, die Möbel, Geräte und Dekorationsstücke ins Auge zu fassen, die sich im Mittelraum der Stube finden, und die sich ferner an die letzte Wand, die ungegliederte breite Fliesenwand anlehnen, von der die Fig. 23 ungefähr noch die ganze hintere Hälfte erkennen läfst.

Fig. 30. Geschnitzter und bemalter Hindelooper Schlitten im German. Nationalmuseum.

Bleiben wir zunächst bei dieser Wand, so wird die Mitte derselben deutlich markiert durch die auf Schemeln ruhende lackbemalte Truhe, die auf dem linken Rande von Fig. 23 gerade noch sichtbar ist. Über ihm hängt in der Mitte der Wand, schräg gegen diese gestellt, der Spiegel, von einfacher viereckiger Form aber dadurch bemerkenswert, dafs er den aus Schildpat gefertigten Rahmen besitzt, den auch die Merkwaardigheden ausdrücklich als zu seiner Ausstattung gehörig hervorheben[83]). Das über diesem Spiegel angebrachte mit zwei Reihen von Klapmutsen besetzte Tellerbörd haben wir schon kennen gelernt. Erwähnenswert daran sind nur die beiden wenig ausgeschweiften Seitenwangen. Es hängt vor dem oberen Teile der Wand, der nicht mehr mit den reicher dekorierten Fliesen, sondern mit den einfacheren sogen. Springern belegt ist.

83) Merkwaard. S. 10: »De kleine spiegel, als mede de groote spiegel tegen den zijmuur, hebben lijsten van bewerkt glas of schildpat.«

Digitized by Google

Bezüglich der Ausstattung der erwähnten Möbel mufs ich noch bemerken, dafs über der Truhe ein kleineres, auf vier kurzen gedrehten Beinchen ruhendes Kästchen aufgestellt ist mit silberbeschlagenen Gebetbüchern und mit einer Porzellanvase, in der ein Bündel Pfauenfedern steckt, die sich zum Teil schon in dem darüber befindlichen Spiegel wiederspiegeln. Die Merkwaardigheden erwähnen, soviel ich sehe, diesen Federnstrauſs nicht, aber man sagt mir, dafs er in jeder Hindeloopener Stube an dieser Stelle angetroffen würde. In der Tat pafst das bunte Farbenspiel der schillernden Federn gut zu dem ganzen koloristischen Wesen des Zimmers, und ich möchte wenigstens darauf hinweisen, dafs schon auf dem unter dem Namen »Der Liebeszauber« bekannten, im Städtischen Museum zu Leipzig befindlichen Bildchen eines unbekannten niederländischen Malers, der zu den Schülern des Jan van Eyck gezählt wird, ein fächerartig zusammengebundener Strauſs von Pfauenfedern sich findet, der an der Fensterwand auf einem Stollenschranke unterhalb des Hohlspiegels aufgestellt ist[84]). Es ist daher möglich, dafs die Holländer, die wie bekannt zuerst im Abendlande neben den Venetianern eine volle Empfänglichkeit für die farbigen Reize der persischen Teppiche gehabt haben, die sich in ihrer Innendekoration so wesentlich durch orientalische Farbenpracht haben beeinflussen lassen, seit Jahrhunderten eine solche Freude am farbigen Schimmer gehabt haben, dafs sie auch die bunte Pfauenfeder ständig in den Kreis ihrer Zimmerausstattung gezogen haben.

Zu beiden Seiten des Spiegels hängen je ein Paar lackgemalte Schüsseln und Holzteller, die genau in derselben zierlichen Blumendekoration sich darstellen, wie wir sie an den Möbeln gefunden haben. Eine Kleiderbürste mit silbernem Rückenbeschlag ist hier auch noch zu erwähnen[85]).

Neben dieser Mittelgruppe der Wand bemerken wir nun auf der linken Wandhälfte, nach den Fenstern zu, einen Glasschrank, der viel zierliches Porzellan und ganz kleines in Silber gefertigtes Hausgerät wie Kinderspielzeug enthält. Es ist der sogenannte Teeschrank, von dem die Merkwaardigheden in einer, den Verhältnissen des Museums genau entsprechenden Weise berichten: »Auch der Teeschrank enthält blaues Porzellan von der feinsten Sorte und allerhand silbernes Hausgerät in grofs und dazwischen in Miniaturnachbildung. Unter diesen letzteren mannigfaltigen Gegenständen, als Wagen, Tischen und Stühlen, sind auch Pferde, Kühe u. s. w. vertreten, sodafs es beinahe keinen Gegenstand des häuslichen Lebens gibt, der hier nicht im Kleinen in Silber nachgemacht wäre, sogar bis auf den Sarg, der noch vor kurzer Zeit [also um 1850] in einem Nachlafs verkauft wurde«[86]).

84) Vgl. Knackfufs, »Künstlermonographien XXXV«, Hubert u. Jan van Eyck. Abb. 88.

85) Merkwaardigheden S. 10: »Onder de kleine spiegel hangt een kleerborstel met zilver overtrokken.«

86) Merkwaard. S. 10; »Ook de theekast bevat dergelijk porcelein van de fijnste soort, met allerhande zilveren huisgeraden in het groot en in miniatuur er tusschen. Bij deze laatste menigvuldige voorwerpen, als wagens, tafels en stoelen zijn ook paarden, koeijen enz. gevoegd, zoodat er bijna geen voorwerp van huishoudelijk gebruik bestaat, dat hier niet in het klein in zilver nagemaakt is, tot zelfs eene doodkist toe, die nog voor eenigen tijd in een boedel is verkocht.«

Die Ausstattung der gegen die Bettwand zu gelegenen hinteren Wandseite, die man auf Fig. 22 noch voll überblicken kann, ist bald aufgezählt. Wir bemerken dort zunächst einen gegen die Wand geklappten ovalen Tisch, dessen Besprechung wir aber ausstehen lassen, da wir später noch kurz darauf zurückkommen werden. Es folgt dann unter einem schildpat-umränderten kleinen Spiegel und einem lackgemalten Servierbrett, die an der Fliesenwand hängen, noch eine zweite Truhe, die wie die erste ihresgleichen auf kerbschnittverzierten und gemalten Schemeln steht. Auch diese Truhe ist mit Lackmalerei verziert, und das scheint der einzige Punkt zu sein, worin sich die Hindelooper Kamer des Museums von den Angaben der Merkwaardigheden unterscheidet, wenn anders dieselben tatsächlich diese Truhen als die »kastjes« im Auge haben, von denen sie berichten, dafs sie innen genau wie die Wände der Stube mit Fliesen ausgelegt seien, dafs ihr Äufseres aber durchweg aus schierem Eichenholz mit Rahmen und Leistenwerk bestünde[87]). Diese Art der Truhen würde sich dann also näher zu dem besprochenen eichenen Schranke als zu den übrigen, im ganzen auf einer jüngeren Entwicklungsstufe stehenden lackgemalten Möbeln stellen.

In der hintersten Ecke, dicht neben dem Paneelwerk der Bettwand hängt die friesische Uhr, deren Zifferblatt mit einem ausgesägten, bemalten und vergoldeten Rahmen umgeben wird. Zwischen dem Stirnbrett und dem Rückenbrett der Uhr ist das ganze Werk frei sichtbar, sie hat also kein eigentliches Gehäuse, und sie wird deshalb mit einem nach beiden Seiten herabhängenden Tuche bedeckt, um das Werk von Staub rein zu halten. Die Merkwaardigheden, die doch wohl nur diese Art von Wanduhren im Auge haben, bezeichnen dieselbe als altfriesische »stoeltjeklok« (S. 10), d. i. soviel wie Stühlchen-Uhr, ein Name, den ich nicht näher zu deuten vermag. Die von dem Uhrwerk herabhängenden Ketten und Gewichte laufen, wie auch Fig. 22 erkennen läfst, in einer deckelartigen Führung aus Eichenholz, deren Vorderseite einen kräftig geschnitzten Fruchtkranz mit Amoretten von bemerkenswerter Schönheit trägt, eine Schnitzerei, die etwa mit den gleichen schönen Arbeiten an den Mangelbrettern zusammengestellt werden mufs[88]).

So also haben wir die Wände des Gemaches in ihrer Ausstattung ringsum gemustert, und es bleibt uns nur noch übrig, die in der Mitte des Raumes aufgestellten Möbel zu betrachten. Die dahin gehörende Wiege haben wir schon kennen gelernt, anders aber ist es mit Tisch und Stühlen, die ungefähr in der Ecke zwischen Fenster und Fliesenwand stehen, wo sie bei Mahlzeiten und ähnlichen Versammlungen des Familienkreises zu dienen haben. Über die verschiedenen Arten der in Hindeloopen üblichen Tische geben uns die Merkwaardigheden deutlichen Aufschlufs, denn sie bemerken darüber: »Es

87) Merkwaard. S. 11: »De overige ruimte is met kastjes bezet, waarvan het buitenwerk alsmede uit glad eikenhout met paneelwerk en lijsten bestaat, en van binnen met steentjes opgezet, even als aan de muren.«

88) Besonders möchte ich hier zum Vergleiche auf ein von Brinckmann, a. a. O. S. 680 abgebildetes, sehr schön geschnitztes Mangelbrett verweisen, welches mit der Jahreszahl 1589 bezeichnet ist, und das auch Brinckmann der »holländischen Art« zuweist.

Digitized by Google

waren dreierlei verschiedene Tische in Gebrauch, schmale, die an zwei Seiten auf- und niedergeklappt werden konnten und »Holländische Tische« hiefsen, ferner runde oder Mangeltische und endlich ovale »Vlap aan de wand« genannt, die alle bunt bemalt sind, und von denen die letztgenannten auf drei Beinen stehen, um aufgeschlagen platt gegen die Wand gestellt zu werden[89]). Von diesen drei Tischsorten haben wir die ovale bereits kennen gelernt, denn wir erinnern uns, dafs wir einen solchen Tisch genau so, wie die Merkwaardigheden es beschreiben, an der seitlichen Fliesenwand (vgl. Fig. 22) angelehnt fanden. Ich möchte aber noch darauf aufmerksam machen, dafs die Platten dieser Tische beiderseitig mit Lackmalereien versehen sind, da beim Aufklappen derselben je nach dem Geschmack der Bewohner auch die Unterseite der Platte als Schauseite benützt werden kann. Das eine der drei Beine wird dabei zur Seite geklappt, sodafs es mit den beiden anderen ungefähr in einer Ebene liegt.

Dreibeinig wie die ovalen scheinen auch die runden oder »Mangeltische« meist gewesen zu sein, denn nach Angabe der Merkwaardigheden fand man unter der Uhr, wo im Museum eine Truhe steht, häufig einen »zierlich gemalten runden Tisch auf drei Füfsen, den sogen. Mangeltisch«[90]).

Die Stühle, die um den mit Teegeschirr aus Porzellan besetzten Tisch herumstehen, zeigen alle die gleiche Bauart. Es sind leicht und schlank gebaute Möbel mit gedrehten Beinen und hohen Lehnen, die übereinander je drei ausgeschnittene Rückenbretter tragen, während zwischen den Beinen zweimal vier runde Zargen sich befinden, von denen die unteren — wie ich bereits erwähnte — etwa eine Spanne über dem Fufsboden, die oberen aber kurz unter dem Sitze angebracht sind, sodafs die Stühle bei aller Leichtigkeit doch infolge der doppelten Versteifung der Beine einen sehr festen Eindruck machen. Das ganze Gestell ist mit einem gleichmäfsigen Anstrich in sattgrüner Lackfarbe überzogen, der die Stühle im Gegensatz zu den bunt gemalten Kästen als eine besondere Möbelgattung für sich charakterisiert und ihnen in dieser Umgebung fast möchte man sagen einen würdevollen Schein gibt[91]). Der Sitz ist aus Schilf geflochten.

Auch für diese Art der Stühle ist in Anlehnung an die Werke der holländischen Malerei ein Alter festzustellen, welches mindestens bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts zurück reicht, denn die gleiche Form der Stühle findet sich schon auf den von mir öfter angeführten Bildern von J. Koedyck, P. v. Slingeland, P. de Hooch und Gabr. Metsu. Dazu könnte man noch auf des letztgenannten Meisters Bild »Beim Frühstück« in der Dresdener Galerie

89) Merkwaard. S. 10: »Er waren drieërlei tafels in gebruik: smalle, die aan twee zijden konden op- en neergeslagen worden en Hollandsche tafels heetten, ronde of mangeltafels en ovale, vlap aan de wand genaamd, die alle bont beschilderd zijn, terwijl de laatste en op drie beenen staan, om, opgeslagen, plat tegen den muur geplaatst te worden.«

90) Merkwaard. S. 10: »Daar onder staat eene fraai beschilderde ronde tafel op drie pooten, de mangeltafel genaamd.«

91) Merkwaard. S. 10: »De stoelen met hooge ruggen of bekkelingen waren alle groen geverwd.«

Digitized by Google

oder auf eine Reihe von Bildern Jan Steen's verweisen, die in der erwähnten Monographie Adolf Rosenberg's (Hrsg. H. Knackfufs) in Abb. 16, 20 u. 21 wiedergegeben sind.

Das auf dem Tische aufgestellte Teegeschirr entspricht ungefähr dem, was auch J. Luiken's Kupferstich als »het thee- en koffy-gereedschap« (vergl. Fig. 28) zur Darstellung bringt. Besonders im Anschlufs an dieses Bild ist es vielleicht nicht unnötig, daran zu erinnern, dass der Tee in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus Ostasien nach Europa gebracht war. Der Import wurde von den Holländern besorgt, und diesem Umstande ist es wohl in erster Linie, zuzuschreiben, dafs bis auf den heutigen Tag der Tee als Hausgetränk von den Friesen beträchtlich mehr geschätzt und getrunken wird als im übrigen Deutschland, wo der gleichfalls im 17. Jahrhundert eingeführte Kaffe während des 18. Jahrhunderts im Bürgertum und seit etwa den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts auch in den bäuerlichen Kreisen zu allgemeiner Geltung gelangt ist [92]).

Schliefslich fassen wir noch ein kleines Möbel ins Auge, welches wir unter den Stühlen der Hindelooper Kamer in mehreren Exemplaren aufgestellt finden. Es sind die sogenannten Feuerkieken, die im Holländischen als »stoof« bezeichnet werden [93]), und deren eine auf Luiken's Kupferstich »de haardstee« im Vordergrunde links abgebildet ist (vergl. Fig. 24). Wir sehen dort ein im Grunde sehr einfaches Gerät, einen viereckigen hohlen Holzkasten mit durchlöcherten Wänden und seitlich angebrachter Tür, in welchen ein irdener Topf mit glühenden Kohlen hineingesetzt wird, und der zum Wärmen der Füfse dient. Auch die Feuerkieken der Hindelooper sind genau von der gleichen Form, ihre Wände sind mit Lackmalereien verziert, was — wie wir nicht übersehen dürfen — bei der beständig einwirkenden Wärme als ein gutes Zeugnis für die Haltbarkeit dieser Dekorationsweise betrachtet werden mufs.

Gehen wir der Geschichte dieser Feuerkieken etwas näher nach, so werden wir zu dem Schlufs kommen, dafs dieselben recht eigentlich als ein Gerät der Kaminländer gelten müfsen. So sind sie denn auch z. B. in Frankreich weit verbreitet gewesen, wo sie mit den Ausdrücken »chaufferette« und »chauffe-pied« bezeichnet wurden [94]). Schon in französischen Inventaren des 14. und 15. Jahrhunderts kommen derartige Gluttöpfe in Schlössern und auch in bürgerlichen Küchen häufig vor. Aber das waren nur offene Kohlentöpfe ohne irgend welchen deckenden Schutz, die den Frauen, die sie benutzten, häufig die Unterkleider in Brand setzten. Daher hat man sie denn schon im Laufe des 16. Jahrhunderts in einen Kasten mit durchbrochenen Wänden eingeschlossen, wofür aus eben dieser Zeit von Havard I., 787 Fig. 532 ein bildlicher Beleg beigebracht wird, während ihm die früheste schriftliche Erwähnung erst aus dem Jahre 1615 bekannt ist.

92) Vergl. A. Schultz, »Das häusliche Leben der europäischen Kulturvölker vom Mittelalter bis zur zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh.« München 1903. S. 329.

93) Vergl. auch Brinckmann, a. a. O. S. 693.

94) Vergl. Havard, a. a. O., unter den oben angegebenen Stichworten, sowie auch den Artikel »chauffette«.

Die Feuerkieke hat sich dann in den folgenden Jahrhunderten sehr weit ausgebreitet. Im 17. Jahrhundert findet sie sich im holländischen Hause in stetem Gebrauch, eine Tatsache, zu deren Beleg ich wieder auf die Bilder von Koedyck und Slingeland, sowie auf die in Rosenberg's Monographie in Abbildung 16 und 20 reproduzierten Bilder Jan Steen's verweise. Auch in den übrigen niederdeutschen Gegenden war und ist bis heute die Kieke in Gebrauch, so erwähnt sie z. B. Andree in seiner »Braunschweiger Volkskunde« S. 261 unter den Namen »füerkike« oder »huchtelpott«. Der einzige Unterschied gegen unsere Hindelooper Exemplare besteht dort darin, dafs der Umschliefsungskasten nicht aus Holz, sondern aus Messing besteht. In der gleichen Ausstattung sind sie in rheinischen Gegenden zu finden, und auch Jacobsson's Technologisches Wörterbuch gibt ihnen im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts die gleiche Beschreibung. In Deutschland ist dieses Wärmegerät, Feuertopf samt Schutzkasten, sogar schon beträchtlich früher belegt als in Frankreich, denn Andree a. a. O. macht mit Recht darauf aufmerksam, dafs schon Saxo Grammaticus in seiner Historia danica um 1200 das Fufswärmen durch ein »calidum laterculum cistula crebris foraminibus distincta inclusum« erwähnt. In diesem Punkte bedürfen also Havard's Angaben der Ergänzung, und aufserdem dürfen wir hier wohl auch darauf hinweisen, dafs der einfache irdene Gluthafen schon beinahe 3000 Jahre vor Saxo Grammaticus in den nördlichen Ländern im Gebrauch war, denn in England haben sich Beispiele davon schon aus der früheren Bronzezeit gefunden, die jetzt im British Museum aufbewahrt werden und in dem Fachkatalog desselben — British Museum. A guide to the antiquities of the bronze age. 1904 — in Fig. 21. und 22. abgebildet sind.

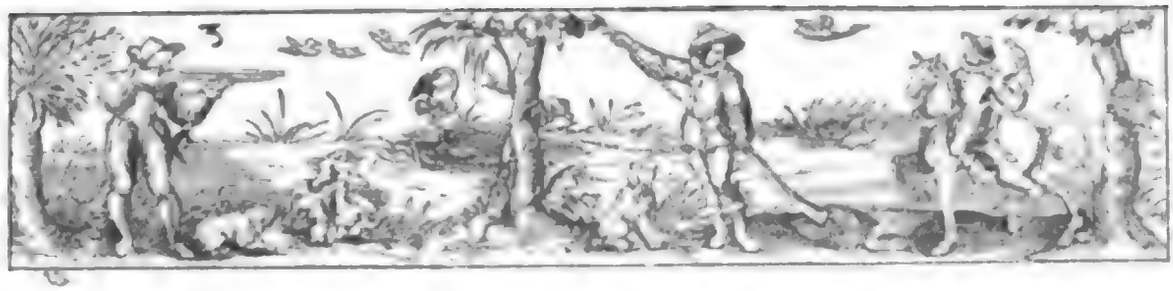
Mehr nebenbei möchte ich zum Schlufs noch erwähnen, dafs in einfacher Ausstattung die Feuerkicken auch heute noch bei Händlern und Marktfrauen selbst in Deutschland im Gebrauche stehen. So kann man auf dem Marktplatze in Nürnberg ihre stete Verwendung beobachten, und das gleiche berichtet Havard von den französischen Städten, wo sie in dieser einfachen Art unter dem Namen »gueux« bekannt sind[95]). —

Wenn wir damit die Hindelooper Kamer verlassen, so tun wir das nicht, ohne noch einmal den Blick über das ganze Gemach streifen zu lassen, dessen Einzelheiten wir kennen und, wie ich hoffe, auch in mancher Hinsicht verstehen gelernt haben. Die Freude am Reinlichen und Zierlichen, die Sorgfalt in der Behandlung der Einzelheiten und die Lust an der Farbe, das ist es, was neben der lichten Geräumigkeit dem Gemache seinen Charakter gibt. Derselbe wird freilich wesentlich noch getragen und verstärkt durch die bedeutende Wohlhabenheit, über welche die Bewohner zu verfügen hatten. Die Menge kostbaren Porzellans haben wir ausdrücklich hervorgehoben. Aufserdem aber ist noch ein bedeutender Reichtum an silbernem Geräte zu betonen, mehr wohl noch als er in der Stube des Museums dargestellt ist, und es scheint, dafs die Vorliebe für silberne Ausstattung der Geräte den Friesen

95) Havard, a. a. O. II. S. 1234.

gewissermafsen im Blute liegt, denn wir finden sie nicht nur in Holland, sondern auch aus Nordfriesland berichtet uns Meiborg a. a. O. S. 187, dafs in dem Nachlafs eines 1666, also kurz nach dem 30-jährigen Kriege verstorbenen Hufners sich Sachen befanden wie eine Kleiderbürste mit silbernem Kopfe, ein mit Silber beschlagener Kamm und eine Branntweinschale aus Silber, und dafs auch silberne Becher und Löffel, und Messer mit silberbeschlagenem Stile in den Erbteilungspapieren im nördlichen und nordwestlichen Schleswig sich aus jener Zeit häufig finden. Nehmen wir zu diesem Reichtum an Porzellan und Silbersachen noch die sorgfältig gearbeiteten Möbel und Hausgeräte, die Menge an Tisch-, Bett- und anderem Linnen und endlich eine grofse Zahl von Kleidungsstücken, besonders der überaus interessanten und reichhaltigen Frauentracht, so bekommen wir erst einen vollen Begriff von dem Wohlstande, der die Grundlage des Hindelooper Hauswesens bildete, und wir verstehen, wie noch im Jahre 1843 die Versteigerung einer einzigen nachgelassenen Ausstattung es nach Angabe der Merkwaardigheden S. 21 auf ungefähr 6000 Gulden bringen konnte. Es ist unzweifelhaft das prunkvollste und auch dadurch aus der Reihe der Bauernstuben des Museums sich heraushebende Gemach, welches wir in der Hindelooper Kamer kennen gelernt haben.

Digitized by Google



LITERARISCHE NOTIZEN.

Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters. Von Joseph Buchkremer. Mit 12 Abbildungen. Aachen, Verlag der Cremer'schen Buchhandlung. Febr. 1904. 52 SS. **Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters.** Von C. Viehoff, Stiftsarchivar. Verbesserter Sonderabdruck aus dem Volksfreund.

Die im vorigen Heft S. 190, 191 angezeigte Schrift Strygowskis hat in der Abhandlung von Buchkremer eine Erwiderung gefunden. Gegen diese wendet sich Viehoff: persönliches und sachliches sind in seiner Polemik nicht streng auseinander gehalten, liefsen sich wohl auch nicht immer trennen, was ihr allgemeines Interesse verleiht, ist der Einblick in die Art und Weise, wie die unselige Restauration des Münsters eingeleitet und durchgeführt worden ist.

Mein Urteil über die Restauration des Innenraumes der Kirche habe ich Seite 191 des vorigen Jahrgangs kurz ausgesprochen. Wenn ich daran die Befürchtung geknüpft habe, man werde trotz Strzygowskis Einspruch die Arbeit unentwegt fortsetzen, so hat sich diese Befürchtung glücklicher Weise nicht bewahrheitet. Die Arbeiten sind, wie ich höre, eingestellt worden.

Nachdem Buchkremer über die Veranlassung der Restauration einiges mitgeteilt hat, bespricht er im zweiten Teil seiner Abhandlung Theorie und Praxis der Denkmalpflege. Die sehr anerkennenswerten Ausführungen kommen zu folgendem Schlufs: »Ich weifs . . . namentlich in den karolingischen Teilen des Aachener Münsters sehr genau Bescheid. Habe aber auch erfahren und empfinden gelernt, was es eigentlich heifst: ›restaurieren‹. Ich bin dabei zu der vollen Erkenntnis gekommen, dafs die Kunstwissenschaft mit ihren strengen Grundsätzen über die Behandlung der Denkmale durchaus recht hat. Und doch wird es in der Praxis oft sehr schwer sein, sie ganz durchzuführen oder überhaupt einen gangbaren Weg zu finden.

Dies zeigt so recht ein erheblicher Teil der ausgeführten Arbeiten am Aachener Münster, die Strzygowski in seinem Protest allgemein als übereilt und als unberechtigt bezeichnet.

Diese Wiederherstellungsarbeiten beziehen sich zum gröfseren Teile auf die innere musivische Ausschmückung, zum kleineren Teile auf eigentliche Instandsetzungen und bauliche Ergänzungen. Im Hinblick auf die ersteren — die musivische Ausschmückung — stimme ich Strzygowski jetzt vollkommen bei, während ich die Vornahme der letzteren — der baulichen Wiederherstellungen — noch heute zum gröfsten Teile nach wie vor verteidige.‹

Dies wird nun im Einzelnen begründet. Strzygowskis Forderung, man entferne mit den reichen vorhandenen Mitteln vor allem den Turm, wird abgewiesen. Wohl mit Recht. Der Turm ist 1884 nach den Entwürfen von Schneider in Kassel erbaut. Er trat an die Stelle der Ruinen eines älteren gotischen Turmes, der 1656 abgebrannt war. Man kann bedauern, dafs er erbaut wurde, seiner Entfernung könnte aber doch nur das Wort geredet werden, wenn ein positiver, archaeologisch unanfechtbarer Vorschlag darüber vorläge, wie der obere Abschlufs des Westbaues nach Abbruch des Turmes zu gestalten wäre. Ich glaube nicht, dafs man jemals im Stande sein wird, einen solchen

Vorschlag zu machen. Auch Buchkremers Bedenken gegen Strzygowskis Vorschlag, die karolingische Bronzetür wieder an ihre alte Stelle zu bringen, sind beachtenswert.

Schwieriger ist die Frage der Freilegung des Atriums. Die Diskrepanz von Theorie und Praxis wird immer zu Tag treten, sobald man an die Lösung dieser Frage herantritt. Schon früher, namentlich aber 1897 sind Reste eines Atriums aufgedeckt worden, dessen freie Fläche noch durch die Umfassungen des Domhofs kenntlich ist. Die Forderung der Wissenschaft ist einfach. Man lege die Reste frei und erhalte sie, so dafs sie der Forschung zugänglich sind. Strzygowski hat die Forderung ungefähr so formuliert. Dafs sie, wenigstens in ihrem zweiten Teil, nicht durchführbar ist, hat Buchkremer überzeugend dargetan. Was in Pompeji und Rom ja in Trier möglich ist, ist es deshalb nicht unmittelbar auch in Aachen. Strzygowski bezweifelt im Hinblick auf orientalische Bauten, ob das karolingische Münster überhaupt ein Atrium hatte. Demnach gehörten die Reste des Atriums einer späteren Zeit an. Diese Frage mufs sich aus technischen Merkmalen mit voller Sicherheit lösen lassen. Die formale Gestaltung des Atriums lassen die Reste in den wesentlichen Punkten noch erkennen. Allerdings bleibt einiges fraglich. Damit aber ist die Frage, was denn überhaupt geschehen soll nicht gelöst. Ihre Lösung ist auch vorerst nicht dringend, und ich halte die Frage überhaupt nicht für die wichtigste. Das karolingische Münster wird durch sie in seinem Bestand nicht berührt. Aber man prüfe sie in dem von Strzygowski verlangten Umfang, um gerüstet zu sein, wenn eine Lösung notwendig werden sollte.

Das dritte Kapitel von Buchkremers Schrift behandelt die baulichen Wiederherstellungsarbeiten. Buchkremer erklärt die Art, in welcher die Nordostecke des Atriums erneuert worden ist für mifslungen. Wäre nur an der Wand des Atriums gearbeitet worden, so könnte es hingehen, aber man hat in willkürlicher Weise an den Bestand des karolingischen Treppenturmes gerührt, eine Tür eingebrochen und Fenster verändert. Der Königsstuhl ist nur technisch in Stand gesetzt worden, ohne dafs formale Veränderungen an ihm vorgenommen wurden. Der Wiederaufbau der Säulenstellung vor der Kaiserloge und die Herstellung der ursprünglichen Form der Fenster, welche an zwei Fenstern noch erhalten ist, werden gerechtfertigt, ebenso die richtige Aufstellung der Brüstungsgitter. Man wird auch vom Standpunkt der Theorie aus hiegegen nichts einwenden. Was den Sturm erregt hat sind nicht diese Arbeiten an Einzelheiten, sondern die Gesamtausstattung des Inneren.

Buchkremer beharrt zwar darauf, dafs eine Marmorverkleidung einzelner Teile bestanden hat, fafst aber sein Urteil dahin zusammen, »dafs eine Marmor- und Mosaikbekleidung der noch nicht damit versehenen Teile besser ganz unterbleibt.«

Es ist bekannt, dafs nachdem die Stuckverkleidung des Münsters abgeschlagen war, zunächst die Kuppel eine reiche figürliche Ausstattung in Mosaik erhielt, dafs dann ein Wettbewerb um Entwürfe zur gesamten inneren Ausstattung erlassen wurde, aus dem Professor Schaper in Hannover als Sieger hervorging. Schapers Entwurf war sehr reich, er nahm eine sehr ausgedehnte Verwendung von Mosaik und Marmorinkrustation an. Hiegegen erhoben schon die Preisrichter Einwenduugen und empfahlen die mafsvollste Zurückhaltung. Als der Karlsverein zum Schutz und zur historisch-treuen Wiederherstellung des Münsters gleichwohl Schapers Ideen aufgenommen und ihn mit der Ausführung eines genaueren Planes und Kostenvoranschlages beauftragt hatte, fand dieser nicht die Genehmigung der staatlichen Aufsichtsbehörde, welche der Ansicht war, dafs die Konstruktion des Münsteroktogons, seine Gesimse und Profile darauf hinweisen, dafs eine Verkürzung durch Mosaik- und Marmorauftragung von vornherein ausgeschlossen sei und der ursprünglichen Absicht des Erbauers nicht entspreche. Schapers Ideen hatten indes im Karlsverein so grofsen Anklang gefunden, dafs dieser trotzdem ihre Ausführung anstrebte. Nach langen Verhandlungen kam 1898 ein Vertrag zu Stande, nach welchem Schaper eine Gesamtskizze für die Ausstattung des Tambours liefern sollte. Als Gegenstand der Darstellungen war die grofse Deesis, der Pantokrator, Maria und der Prodromos (Johannns der Täufer) umgeben von Engels-Chören und den Aposteln bestimmt worden. Schaper legte aber im März 1900 nicht nur diese Skizze vor, sondern zugleich Kartons

und ein Modell für die Ausschmückung des ganzen Münsters mit Mosaik und Marmor. Er hatte seine Entwürfe zuvor dem Kaiser gezeigt, und dieser gab seiner Anerkennung in einem Telegramm an den Präsidenten des Karlsvereins Ausdruck. Damit hatten die Wünsche des Vereins gewissermafsen die allerhöchste Sanktion erhalten. Aber noch stand das archaeologische Bedenken, ob denn das karolingische Münster überhaupt eine Marmorverkleidung hatte in Kraft. Um über diese Frage Klarheit zu erlangen, untersuchte eine Kommission, welche aus dem Regierungs- und Baurat Kosbab, dem Architekten und Privatdozenten Buchkremer und dem Mitglied des Karlsvereins Schmitz bestand, das Münster.

Das Ergebnis ihrer Untersuchung war, dafs wirklich eine Marmorverkleidung vorhanden gewesen sei.

Hier setzt Viehoff nach Darlegung der Vorgeschichte der Restauration mit scharfer Kritik ein. Ich habe auch nach Buchkremers Ausführungen an der Marmorverkleidung gezweifelt, durch Viehoffs Gegengründe scheint mir ihre Annahme endgiltig widerlegt zu sein.

Die Kommission war, wie Viehoff S. 20 nach dem Jahresbericht des Karlsvereins mitteilt mit der Aufgabe in Funktion getreten, diejenigen Merkmale festzustellen, wonach das Münster in der Tat ursprünglich mit dem reichsten Marmor- und Mosaikschmuck an Wänden, Pfeilern und Decken ausgestattet gewesen ist. War die Aufgabe wirklich so gestellt, so mufste jeder, der eine wissenschaftliche Fragestellung beurteilen kann, im Voraus seine Mitwirkung versagen. Ob der Vorwurf einer weitgehenden Konnivenz der Kommissionsmitglieder gegenüber den Wünschen der Auftraggeber gerechtfertigt ist, ob sie, was doch anzunehmen ist, einem sehr verhängnisvollen Irrtum anheimgefallen sind, mögen die Herrn in Aachen ausmachen. Tatsache ist, dafs die Verantwortung für die Entstellung des ehrwürdigen Gebäudes zum grofsen Teil auf die Kommission fällt; daran ändert die späte Erkenntnis, dafs die Marmorverkleidung besser nicht ausgeführt worden wäre nichts mehr.

Die Schrift von Viehoff beschränkt sich aber nicht auf die Frage der Marmorverkleidung, sondern gibt eine eingehende Darstellung der Geschichte der Wiederherstellung des Aachener Münsters. Sie ist ein lehrreicher Beitrag zur Geschichte des Restaurierens überhaupt.

Die Anfänge der Restauration des Münsters liegen etwa 60 Jahre zurück. Die Anregung ging vom Stiftskapitel, dem Eigentümer des Münsters aus. Es war die Zeit der Freskomalerei grofsen Stils und der Geringschätzung der Kunst des 18. Jahrhunderts. Die Stuckdekoration des Münsters sollte entfernt und das Innere in Fresko ausgemalt werden. Die Absicht ist noch eine rein künstlerische; eine Ausstattung, welche dem Zeitgeschmack nicht entsprach, sollte durch eine zeitgemäfsere ersetzt werden. Schon aber regte sich der historische Sinn und bald wurde die Forderung gestellt, dafs die Wiederherstellung des Münsters historisch treu sein müfse. Praktisch nahm man es freilich leicht mit dieser Forderung. Ciampini hatte in den vetera monumenta eine sehr oberflächliche Zeichnung der Mosaiken der Kuppel publiziert. Nach dieser Vorlage sollten wieder Mosaiken angebracht werden, Wände und Pfeiler sollten erst Malereien, dann eine Verkleidung in Stucco lustro erhalten. Um die Gelder für dieses grofse Unternehmen zu beschaffen, wurde der Karlsverein gegründet der bald über bedeutende Mittel verfügte. Damit trat allmählig nicht formell aber faktisch eine Verschiebung der Kompetenzen ein, der Karlsverein wird die treibende Macht. Er schrieb, nachdem die Mosaiken der Kuppel 1881 vollendet waren die Konkurrenz aus, er war es, der trotz der Warnungen der Preisrichter, trotz der Verwahrung von Hermann und Adler, die Ausführung des reichen Entwurfes Schapers durchsetzte. Was Viehoff über diese Vorgänge mitteilt, lautet nicht erfreulich.

Man hat für Schapers Entwurf nachträglich eine archaeologische Begründung versucht, tatsächlich hat man ihn durchgesetzt, weil er reich und glänzend war. Man war nach sechzig Jahren auch nicht weiter als beim Beginn der Restauration und man konnte nicht weiter sein. Für eine historisch treue Wiederherstellung fehlen die wissenschaft-

lichen Grundlagen. Eiteles Hoffen ist es, sie von gründlichen Studien, sei es in Rom und Ravenna, sei es in Syrien oder Ägypten zu erhoffen; wir wissen nicht, wie Karls Münster ausgeschmückt war und wir werden es niemals wissen. Eines aber wissen wir gewifs: So wie es Herr Schaper ausgestattet hat hat es nicht ausgesehen. Es ist immer wieder der gleiche Fehler. Man will verschönern, wo man erhalten sollte. Welche Zahl von Denkmälern ist diesem Irrtum zum Opfer gefallen. Die Wahlstatt reicht von der Charente bis an die Ostsee und an die Theifs. Wann endlich wird die Überzeugung durchdringen, dafs wir uns mit unseren Restaurationen bescheiden müssen, dafs die Denkmäler der Baukunst des gleichen Schutzes wert sind, wie die der Skulptur und der Malerei.

Kaum an einem Denkmal ist seit mehr als hundert Jahren mehr gesündigt worden als am Aachener Münster. Das nach seiner Wirkung verhängnisvollste war vielleicht die vorzeitige Gründung des Karlsvereins. Es ist gut und löblich, wenn die Mittel zur Durchführung einer unumgänglichen Restauration durch Vereine aufgebracht werden. Aber man gründe solche Vereine nicht, bevor nicht über Art und Umfang der auszuführenden Arbeiten volle Klarheit und Übereinstimmung herrscht. Hier hat die Wissenschaft das erste Wort zu sprechen. Dann mag der Künstler seine entsagungsvolle Tätigkeit beginnen, dann mögen Vereine gegründet werden um die Mittel aufzubringen. Ist der Verein zuerst da, so wird die ganze Angelegenheit im Voraus in falsche Bahnen geleitet, man will für sein Geld etwas sehen, man will Grofses, Schönes. Dann werden Künstler berufen, welche schaffen wollen, welche glänzende Entwürfe liefern, die faszinieren; dann vergifst man, dafs man erhalten wollte und berauscht sich an den Herrlichkeiten des Neuen. Ruft man in diesem Stadium die Wissenschaft als Eideshelferin an, so geschieht es nur noch um das Dekorum zu wahren, und man hört nur noch was man hören will.

So energischem Drängen gegenüber versagt selbst die staatliche Denkmalspflege, das hat Meifsen, das hat Aachen, das haben auch andere Fälle gezeigt. *Quousque tandem*.

Gustav von Bezold.

Vasel, A. Sammlung graphischer Kunstblätter nebst Anhang: Aquarelle und Handzeichnungen. Mit 10 Abbildungen. Wolfenbüttel 1903. Julius Zwissler. (XI, 388 S. 8°).

Es gibt nicht allzuviel Kataloge, die wie der hier vorliegende einmal ausnahmsweise nicht zum Zwecke des Verkaufs der beschriebenen Sammlung abgefafst sind. Von älteren Handbüchern dieser Art sind nur nennenswert: Paignon-Dijonval (1810), Malaspina 1824), Wilson (1828), v. Quandt (1853), Morrison (1868) und als beste Arbeit von allen: v. Lanna (1895). Diesem letzten, in jeder Beziehung ganz ausgezeichneten Kataloge, den wir Hans Wolfgang Singer verdanken, dürfte auch der hier zu besprechende in keiner Weise nahekommnn, viel weniger ihn übertreffen. Gleichwohl ist das Erscheinen desselben trotzdem mit Freuden zu begrüfsen, weil wir darin gewissermafsen die Äufserung einer echten, uneigennützigen Freude an der Kunst selbst und den Beweis eines persönlichen Verhältnisses zu den von ihr geschaffenen Werken zu sehen haben. Wie sympathisch berühren gleich die Worte der Einleitung: »Den Verkauf zu vermitteln, soll der Zweck dieses Verzeichnisses nicht sein. Mufs es doch ein wehmütiges Gefühl erwecken, das, was mit aller Liebe und Sorgfalt im Laufe eines Menschenalters zusammengetragen worden ist, nun wieder in alle Winde zerstreut und allerlei Fährlichkeiten ausgesetzt zu sehen, und sollte da nicht der Wunsch erklärlich und berechtigt sein, es zusammen zu erhalten, oder wenigstens in seinen Hauptteilen vor Zerstreuung zu bewahren und doch der Allgemeinheit oder einem gröfserem Kreise nutzbar zu machen! Dies zu erreichen ist mein Wunsch, und hierauf wird auch in Zukunft mein Bestreben gerichtet sein. Diesem Zwecke soll auch das vorliegende Buch dienen; möge es zur Benutzung der Sammlung anregen und diese erleichtern!«

Die Hauptstärke der 6312 Nummern umfassenden Sammlung liegt nicht wie bei dem v. Lanna'schen Kabinet in Blättern des 15. und 16. Jahrhunderts. Von diesen weist der Katalog nicht übermäfsig viele Exemplare auf. Nur von Dürer und Marcanton findet sich etwas mehr vor. (Die 278 Illustrationen im »spiegel der menschen behaltnysse«, die Vasel dem Meister des Hausbuches zuschreibt, haben mit diesem nichts zu tun.). Von

späteren Meistern sind reichhaltiger vertreten: Rembrandt, Adr. v. Ostade, van Dyck (Iconographie fast vollständig), J. D. Ridinger, C. W. E. Dietrich, G. F. Schmidt, Chodowiecki und Raphael Morghen; letzterer mit einer ganzen Anzahl unvollendeter Probedrucke. Unter den Künstlern des 19. Jahrhunderts scheint Vasel besonders Menzel und Richter seine Vorliebe zugewandt zu haben. Die Aufnahme weniger bekannter und bedeutender Meister erklärt sich daraus, dafs sie aus Braunschweig, der Heimat des Verfassers, stammen.

Als systematische Anordnung hat der Verfasser die alphabetische Reihenfolge gewählt, die wenigstens den einen Vorteil bietet, dafs sie ein rasches Auffinden der einzelnen Meister ermöglicht. Ein Personenregister ist dadurch überflüssig geworden; und dafür hätte vielleicht einmal dem Katalog ein gut gearbeitetes Sachregister hinzugefügt werden können. Eine solche bisher nur in den Ornamtstichkatalogen übliche Verarbeitung des reichaltigen Materials ist allerdings mit gewissen Schwierigkeiten verbunden, dafür aber dankenswerter als man gemeiniglich annimmt. Dafs Vasel die Abdrucksgüte der einzelnen Blätter nicht erwähnt, kann man nur billigen, denn jedes Urteil hierüber ist so durchaus subjektiv, dafs der Wert desselben vollständig illusorisch wird. Wenn man bedenkt, welchen Blättern in dem zum Zwecke des Verkaufes einer Sammlung fertiggestellten Katalogen häufig die schmückenden Beiworte wie »reizend, kostbar, prachtvoll, brillant, suberb, tadellos, hervorragend, unvergleichlich, erstklassig, wunderbar« zu teil werden, dann ist es mit dem Respekt vor dererlei Zensuren ein für allemal vorbei.

Dafs dem gut ausgestatteten Katalog zehn Abbildungen von selteneren Blättern beigegeben sind, soll zum Schlufs noch besonders hervorgehoben werden. Sie in Netzätzungen herstellen zu lassen, war allerdings verfehlt, da eine solche den Charakter eines Stiches oder einer Radierung auch nicht im entfernten wiederzugeben imstande ist. Wer das Geld hat, einen solchen Katalog drucken zu lassen, der kann in diesem Falle auch zur Reproduktionstechnik der Heliogravüre greifen. A. Hg.

Scheglmann, A. M., Geschichte der Säkularisation im rechtsrheinischen Bayern. I. Band: Vorgeschichte der Säkularisation. Regensburg 1903. J. Habbel (X, 297 S. 8°).

Obwohl nunmehr schon ein volles Jahrhundert vergangen ist, seitdem die in der Kirchengeschichte mit einem schwarzen Kreuz bezeichnete Säkularisation ihre tief einschneidenden Wirkungen fühlbar zu machen begann, besafsen wir bis auf den heutigen Tag noch keine umfassende Geschichte derselben. Scheglmann will sie uns in dem hier angezeigten Werke für das rechtsrheinische Bayern geben. Der unter Benutzung zahlreicher Originalkorrespondenzen sowie mit Verwertung einer ganzen Fülle von mündlichen persönlichen Überlieferungen bis jetzt fertig gestellte erste Band enthält als Frucht einer dreizehnjährigen mühevollen, fleifsigen Sammlerarbeit die nicht wenig interessante Vorgeschichte der ganzen Bewegung. In den folgenden Bänden soll dann die Aufhebung der ständischen und nichtständischen Klöster und Hospitien, der Abteien, Kollegien, Kommenturen, Damenstifte, Fürstbistümer, Hochstifte und Domkapitel eingehend behandelt werden. Im Anschlufs daran will uns Scheglmann endlich noch das Leben der hervorragendsten unter den säkularisierten Personen schildern und, was nicht weniger dankenswert ist, das fernere Schicksal der säkularisierten Sachen, namentlich der Klöster, Paläste, Kirchen, Bibliotheken, Kunstgegenstände, naturwissenschaftlichen Apparate und Sammlungen. Wenn schon der Stoff an und für sich das dem ersten Bande entgegengebrachte hohe Interesse in vollem Mafse zu rechtfertigen und verständlich zu machen imstande ist, so verdient doch die klare und leichtfassliche Schreibweise noch als besonders ausschlaggebend hervorgehoben zu werden. Ihr ist es zu verdanken, dafs das in seiner Anlage doch mehr wissenschaftliche Werk gleich nach Erscheinen des ersten Bandes eine nachhaltige Wirkung auf die Laienkreise auszuüben imstande war. Über den Standpunkt, den der Verfasser der Frage gegenüber einnimmt, orientiert uns gleich der erste Satz des ganzen Werkes: »Die natürliche Entwicklung der bayerischen Säkularisation reicht, wie so viel anderes Unglück, auf Luther zurück«. Das heifst man aber doch mit der Tür ins Haus fallen. Neben der konfessionellen Seite hat der ganze eigen-

tümliche Vorgang ja schliefslich auch noch eine wirtschaftliche, nationalökonomische. Dafs diese nicht unter Erwägung des Für und Wider eingehender behandelt ist, dürfte entschieden ein Fehler der fleifsigen Arbeit sein.

Die Siegel des Adels der Wettiner Lande bis zum Jahre 1500. Im Auftrage der königl. Sächs. Staatsregierung herausgegeben von Otto Posse, Dresden. Verlag des Apollo (Franz Hoffmann) 1903. gr. 4.

Seitdem die Sphragistik aufgehört hat, allein ein Betätigungsfeld des Dilettantismus zu sein, und wieder ihre alte Stelle als wichtige historische Hülfswissenschaft eingenommen hat, sind eine Reihe wertvoller Abhandlungen zur Siegelkunde erschienen. Inhaltlich dürfte sich Posses jüngstes Werk den besten Arbeiten aus diesem Gebiet an die Seite stellen, an Reichtum und Güte der Ausstattung aber alle hinter sich lassen. Bisher ist von dem grofs angelegten Werke über die mittelalterlichen Adelssiegel der Wettiner Lande der erste Band erschienen, der die Grafen von Käfernburg-Schwarzburg, die Vögte von Weida, Plauen und Gera, sowie vom Adel den Buchstaben A umfafst.

Mit kritischem Blick ist das weit zerstreute Material gesichtet, genaue genealogische Übersichten und Tabellen für die zeitliche Dauer der einzelnen Siegelstempel sind als wertvolle Hülfsmittel beigegeben und ein sehr sorgfältig gearbeitetes Register erleichtert den Gebrauch. Die im Text beschriebenen Siegel sind auf 50 Lichtdrucktafeln aus der graphischen Kunstanstalt von Meissenbach Riffarth & Co. in vortrefflicher Weise wiedergegeben. W. J.

Neujahrsblätter aus Anhalt. Herausgegeben von Professor Dr. Hermann Wäschke, Herzogl. Anhalt. Archivrat: 1. **Anhalt vor hundert Jahren** von H. Wäschke. Dessau. 1904. Verlagsbuchhandlung von Paul Baumann, Herzogl. Anhalt. u. Sachsen-Altenb. Hofbuchhändler. 32 SS. 8°.

Zu einem Unternehmen, wie es gleicher Art seit Jahren schon die historischen Kommissionen der Provinz Sachsen und des Grofsherzogtums Baden für diese Gebiete betätigen, der alljährlichen Herausgabe von »Neujahrsblättern« für einen weiteren Kreis von Freunden der Landesgeschichte, ist nun auch für das Herzogtum Anhalt von berufenster Seite der Grund gelegt worden. Mit dem ersten Heft, einem geschichtlichen Rückblick auf »Anhalt vor hundert Jahren«, erscheint der Herausgeber selbst auf dem Plan. Nun ist das Jahr 1803 freilich eines der allerunerquicklichsten in der deutschen Reichsgeschichte, indes, wie des Verfassers Geleitwort mit Recht betont, bleibt es eine nicht zu unterschätzende Quelle politischer Einsicht, selbst so unerfreulichen Dingen, wie sie das beginnende 19. Jahrhundert gebracht hat, voll ins Antlitz zu schauen. Nicht wenige gleichzeitige Dokumente manigfachster Art, Akten, Noten, Relationen, Briefe sind sorgfältig verwertet und verwoben zu einer lebendigen Charakteristik der inner- und aufserpolitischen wie nicht weniger der wirtschaftlichen Verhältnisse der drei anhaltischen Fürstentümer in jenen Tagen. HH.

Obrist, Hermann, Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Essays. Leipzig. 1903. Eugen Diederichs. (168 S. 8°.)

Eine Sammlung von sieben zu verschiedenen Zeiten niedergeschriebenen Aufsätzen und Vorträgen, die in manchen Punkten offene Türen einstofsen, in vieler Beziehung aber durch die stark anregende Art, in der die aktuellen Probleme der Kunst und des Kunstgewerbes besprochen werden, von mehr als ephemerer Bedeutung sind. Von den durch den Charakter der Entstehung des Buches bedingten Mängeln verschiedener Wiederholungen abgesehen, geben uns die temperamentvollen Äufserungen des Münchener Künstlers wertvolle Beiträge zur Beantwortung der Frage eines zeitgemäfsen Kunstunterrichts, denen sich nicht weniger interessante Erörterungen über die Zukunft unserer Plastik und Architektur angliedern. Wenn wir auf einen Aufsatz noch speziell hinweisen, so verdient er es vor allem deshalb, weil er in treffender Kürze die Schattenseiten einer heutzutage immer mehr an Boden gewinnenden Bewegung charakterisiert, an die man

gewöhnlich bei Nennung des Schlagwworts »Volkskunst« denkt. Was wir jetzt Volkskunst nennen, sagt Obrist sehr richtig, ist nicht das, was unser Volk mag, sondern das, von dem wir wünschen und verlangen, dafs es unser Volk haben soll. Wir glauben Volkskunst zu liefern, wenn wir eine konstruktiv exakte Zimmereinrichtung ohne Dekor fertigstellen; der Arbeiter aber, für den sie bestimmt sein soll, denkt anders über die Kästen und Gestelle, die wir ihm gaben. Er sehnt sich nach etwas Höherem, das, wenn es auch nicht echt ist, so doch wenigstens vorgibt, echt zu sein. Er will Möbeln mit Schnörkeln und Kugeln mit Troddeln und Fransen, ebenso wie seine Frau lieber sechs Mark für eine Diaphanie als drei Mark für eine moderne Künstlerlithographie ausgeben wird. Alles mufs nach etwas aussehen, was es in Wirklichkeit nicht ist und der Natur der Sache nach auch nicht sein kann.

Was wir an der Bauernkunst so sehr schätzen, ist aber vielfach weiter nichts, als eine auf dem Wege ungeschickter Nachahmung entstandene Afterkunst, die sich zur wirklichen Kunst verhält wie der Löschpapierabdruck zur Originalschrift. Von solchen Arbeiten erhoffe man doch keine Anregung zu einer Neubelebung der sogenannten Volkskunst. Das gibt stets nur Talmi und nie und nimmer echtes Gold. Es verlohnt sich deshalb nicht einmal, solche Stücke systematisch zu sammeln. Das überlasse man dem Liebhaber und den kleineren Museen, die in erster Linie Heimatkunde treiben. Für grofsere Centralen genügen ein paar bemerkenkwerte Proben, wie unser Museum deren auch einige besitzt, vollauf. Jedes Mehr ist da von Übel; es sei denn, dafs man sich auf den von Lauffer im Archiv für Kulturgeschichte (II, 106) vertretenen Standpunkt stellt, wonach die »historischen« Museen — als wenn nicht jedes Museum mehr oder weniger historisch wär — nicht in erster Linie nach künstlerischen, sondern vor allen Dingen nach geschichtlichen und germanistischen Gesichtspunkten geordnet und zusammengestellt werden müfsten. Wenn dies das Ideal einer deutschen Archaeologie ist, dann kann uns eine solche Altertumswissenschaft mehr schaden wie nützen, weil sie geeignet ist, unsere Museen zu Raritätenkabinetten herabzuwürdigen, die in erster Linie dazu berufen wären, die Naturgeschichte des bric à brac zu lehren. Wenn es wirklich nötig sein soll, neben dem Entwicklungsgang der Erzeugnisse der Kunstindustrie auch den der ganz gewöhnlichen Handwerksprodukte vor Augen zu führen, dann werden wir dahin kommen, auch noch typische Exemplare der »historischen« Formengestaltung eines Stiefelknechtes oder einer Ofengabel als wichtige kulturgeschichtliche Dokumente zusammenzustellen. Dann — aber auch nur dann — kann man auch den Denkmälern der sogenannten Bauernkunst das weitgehendste Interesse entgegenbringen. Nur soll man in dem Falle dann nicht mehr von kunsterzieherischen Aufgaben der Museen reden. Die Kunst selbst wird von solchen Erzeugnissen keine Anregung empfangen können; das Publikum aber zu einer solchen »Kunst« erziehen zu wollen, das wäre sündhaft. Wirkliche Volkskunst hat etwas einfaches, solides, wahres, echtes; alles Eigenschaften, die der Bauernkunst in der Regel abgehen. In dieser also den regenerierenden Odem zu sehen, der der Volkskunst Gesundheit und Jugend wiederzugeben imstande ist, dürfte vollständig verfehlt sein.

Alfred Hagelstange.

U. E. Sebald, Nürnberg.

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

VI.

Die Kastenmöbel, denen wir uns nunmehr zuzuwenden haben, begreifen die Truhen, Koffer, die kleineren Kästen, die Schränke, endlich die Kommoden und die mannigfachen Kombinationen von Schrank und Tisch in sich, soweit sie nicht etwa als Abart des eigentlichen Tisches dem nächsten Abschnitt vorbehalten bleiben. Sämtliche Kastenmöbel lassen sich in den zwei Hauptgruppen, Truhen oder eigentliche Kasten und Schränke im weiterem Sinne unterbringen. Das hauptsächlichste Charakteristikum der ersten Abteilung ist die Kistenform, d. h. ein oblonger rechteckiger Kasten (Parallelepipedon) dessen Öffnung durch Aufklappen, bezw. manchmal durch Abheben der Oberseite des Deckels vor sich geht. Charakteristikum der zweiten ist ebenfalls (bis zu den Phantasieerzeugnissen des 17. und 18. Jahrhunderts) das Parallelepipedon, das aber nicht auf einer seiner längeren, sondern auf einer seiner kurzen Seiten steht und von der Vorderseite aus mittelst eines oder mehrer Türflügel, später auch mittelst Schubladen seine Öffnung erhält.

Beide Hauptarten haben als Hausgerät Jahrtausende lang eine Rolle nebeneinander gespielt. Bis zur Spätrenaissance, d. h. etwa bis zur Zeit von 1580—1600 hat in Deutschland die Truhe das Übergewicht als eigentliches, wichtiges Aufbewahrungsmöbel, vom 16. Jahrhundert an aber trägt der Schrank den Sieg davon; im neunzehnten Jahrhundert wird die Truhe nur noch in bäuerlichen Kreisen, und da nur selten, neu gefertigt. Es wäre müßig über die Priorität von Truhe und Schrank zu streiten. Als eigentliches Möbel, d. h. als beweglicher Hausrat, wird der Kasten wohl als die frühere Form anzusprechen sein. Nicht nur als Aufbewahrungsort, sondern auch recht eigentlich als Transportmittel haben wir uns den Kasten und die aus diesem hervorgegangene Truhe zu denken. So haben sich denn auch, solange wir die Truhe zurückverfolgen können und soweit sie heraufrückt zu unseren Tagen, als unentbehrliche Zutat an den Schmalseiten die Handhaben

Digitized by Google

für die Fortbewegung erhalten. Schon der etymologische Zusammenhang des Wortes »Truhe« und »tragen« gibt ja die Zweckbestimmung klar wieder. Der Schrank dagegen ist, wie später des Weiteren noch auszuführen sein wird, kein Möbel im eigentlichen Sinne. Wie wir ihm bis zum heutigen Tage noch begegnen als Wandschrank d. h. als eingebautem Möbel, so haben wir ihn auch als solches entstanden zu denken; in primitivster Form als eine mit einer Tür verschließbare Wandnische.

Die ältesten erhaltenen Holzkasten und Truhen finden wir wieder in dem Lande, das die reichsten Schätze aus seiner uralten Kultur bewahrt hat, Aegypten, und zwar in seinen Holzsärgen, die freilich nicht als regelmäßige Parallelepipeda gebildet sind, sondern in den Seitenflächen, bisweilen auch im Deckel den Umrissen der menschlichen Gestalt folgen. Truhen des klassischen Altertums in Holz besitzen wir nicht, aber in den griechischen und römischen Steinsarkophagen dürfen wir mit demselben Recht eine Nachbildung des Steinhauses, als des Holzkastens in Hausform erblicken. Der allen Völkern auf früher Stufe innewohnende Zug in ihrem Gerät eine Nachahmung ihrer Wohnbauten zu geben — hier ist auf die mannigfachen Formen der vorgeschichtlichen Hausurnen zu verweisen — hat hier im Kasten und auch im Sarg genau dieselbe Rolle gespielt wie in der Keramik und in der Metallbildnerei (z. B. des mykenischen Zeitalters). Es ist daher gewiß kein Zufall, daß die im Wesentlichen stets beibehaltene Form der Truhe der einfachsten Form des Sarges, der Behausung der Toten, entspricht. Die Hausform der Truhe mit giebelförmig gestaltetem, abgeschrägtem Deckel ist eine verbreitete Art, die besonders bei kleineren Truhen und vor Allem beim mittelalterlichen Kästchen sehr beliebt war. Vielleicht spielt hier der Reliquienschrein, das Haus und der Sarg der Heiligen und Märtyrer oder eines Teiles ihrer irdischen Überreste, in der mittalalterlichen angewandten Kunst die Hauptrolle.

Die Kastenmöbel, so selten sie in wirklich guten und gut erhaltenen Exemplaren auch sind, haben doch, da sie der Gebrauch weit weniger zerstörte als die Ruhemöbel oder die Tische, sich in größerer Zahl erhalten und bilden in ihrer Gesamtheit nicht nur der Zahl, sondern auch dem künstlerischen Wert nach weitaus den wichtigsten Bestandteil der Möbelsammlung des Germanischen Museums. Im Nachfolgenden sollen aus praktischen Gründen zunächst die größeren, dann die kleineren Truhen, die Koffer, die Holzkästchen, die Schränke, die Schrankkombinationen und die Kommoden behandelt werden.

Die mittelalterlichen Truhen sind in unseren Sammlungen nur durch wenige Beispiele vertreten, wozu noch kommt, daß einige kaum deutscher, sondern wohl oberitalienischer Herkunft sind.

Die formale Entwicklung der Truhe ist ihrem Wesen nach als die eines im Innern nicht gegliederten Kastens — von den Versuchen darüber hinaus zu kommen wird noch zu reden sein — eine sehr einfache. Und insbesondere Deutschland ist über die Grundform des rechteckigen Kastens eigentlich nie recht hinausgekommen, wie das beispielsweise mit der italienischen geschnitzten

gitized by Google

Truhe der Spätrenaissance und des Barock der Fall gewesen ist. Vielleicht auch deshalb, weil die Truhe im vornehmen und im Bürgerhaus zu der Zeit, wo sie in Italien ihre höchste künstlerische Vollendung als Prunkmöbel erhielt, gegenüber dem Schrank in Deutschland schon etwas in den Hintergrund zurückgetreten war. War doch, wohl auch unter Einwirkung der italienischen Renaissance, welche diesen Typus zur größten Höhe entwickelte, auch in Deutschland — wie die vielen Wappentruhen es klar dartun — vom 16. Jahrhundert an die Brauttruhe der Hauptvertreter der Gattung. Als solche, als Brauttruhe, hat sie besonders im bäuerlichen Leben bis ins 19. Jahrhundert, gewöhnlich in der modernen Kofferform, ein etwas kümmerliches Dasein im Norden und Süden unseres Vaterlandes fortgefristet.

Da der Deckel, mochte er giebelförmig, gewölbt oder horizontal sein, in der Regel keine wesentliche Verzierung erhielt, so blieben für diesen zu allen Zeiten nur die Seitenflächen übrig. Im Mittelalter, aber auch in der Renaissance, beschränkte zudem die ganz naturgemäße Sitte, die Truhen mit einer Langseite an der Wand aufzustellen, die Dekoration auf die beiden Schmalseiten und die vordere Seite, die eigentliche Schauseite. Daß zunächst, der primitiven Kastenform folgend, die Ausschmückung sich in reiner Flächendekoration bewegte, ehe man daranging — im wesentlichen erst in der Zeit der spätesten Gotik und der Renaissance — die Außenwände mit architektonischen Gliederungen zu versehen, ist einleuchtend. Die früheste Verzierung, die wir aus dem Mittelalter bei Holztruhen kennen, ist nicht in Holz ausgeführt, sondern wird durch die in regelmäßiger Musterung verteilten eisernen Beschläge erzielt.

Solange und soweit die Truhe als Transportmittel im engeren Sinne gebraucht wurde, war ja die einfachste Form mit rechtwinkligen aufeinander stoßenden Flächen die gegebene. Die üblichen Holzverbindungen gewährten aber weder gegenüber den Erschütterungen beim Verladen und beim Transport, noch auch den Öffnungsversuchen von fremder Hand genügend Widerstand, sodaß das Beschlagen mit eisernen Bändern sehr in Aufnahme kam und stets gebräuchlich blieb. Das Beschläge dieser Art verdichtete sich schließlich ähnlich wie bei den Türen derart, daß der ganze Kasten resp. die Truhe mit Eisen bezogen wurde, ebenso wie um den Holzkern zu schonen vom späten Mittelalter der eigentliche Reisekoffer (franz.: coffre Truhe) mit Leder- oder Stoffbezug wenigstens für den vornehmen Gebrauch Sitte wurde.

Die feststehende Eigenschaft der Truhe, daß die obere Seite den zu öffnenden Verschluß bildete, bringt es natürlich mit sich, daß die aufzubewahrenden Gegenstände, wie heute noch im modernen Reisekoffer oder -Korb, soweit er nicht neuerdings mit herausnehmbaren Einsätzen versehen ist, übereinander aufgeschichtet werden mußten. Um zu einem im unteren Teil befindlichen Gegenstand zu gelangen, müssen infolgedessen die darüber liegenden Gegenstände herausgeräumt werden, ein Mißstand, der im seitlich vorn zu öffnenden Schrank, der noch dazu zur Anordnung von einzelnen senk- und wagrechten Abteilungen wie geschaffen ist, vermieden ist. Um wenigstens kleinere Gegenstände ohne viel Umstände verwahren bezw. herausnehmen zu können, wurden an einer oder mehreren Innenseiten der Truhe rinnen-

Digitized by Google

oder fachartige Behälter angebracht, manchmal schon früh mit kleinen wirklichen Schubfächern, auch Geheimfächern, die einen wenn auch minderwertigen Ersatz von Schrankfächern und Schubladen bieten konnten.

Als die Truhe im Verlaufe des Mittelalters nicht mehr so ausschließlich für weitere Transportmöglichkeiten ausgerüstet werden mußte, bekam sie als Auflager einen Untersatz. Während derselbe im Süden Deutschlands bis ins 16. Jahrhundert getrennt hergestellt wurde, sodaß die Truhe von ihm weggehoben und fortbewegt werden konnte, entwickelte sich im Norden die Stollentruhe. Entweder wurden die Seitenteile nach unten verlängert, sodaß seitliche Stollen entstanden, während vorne ein gerades oder ausgesägtes Brett angefügt wurde, oder Vorder- und Rückseite wurden dreiteilig gebildet und die schmäleren Seitenteile nach unten verlängert, sodaß die Stollen in der Axe der Längsseiten lagen. Der Grund zu der Maßnahme, die Truhen in der Regel nicht mit dem Behälter auf dem Boden aufstehen zu lassen, darf wohl in dem Bestreben gesucht werden, den Inhalt vor der Bodenfeuchtigkeit und vor animalischen Schädlingen zu sichern.

Das älteste Stück unserer mittelalterlichen Truhen ist eine in dunkel gebeiztem Eichenholz geschnitzte Truhenvorderwand (Fig. 59) welche von einer Truhe aus dem Rathause zu Dortmund stammen soll. Die beiden schmalen Seiten-

Fig. 59. Gotische Truhenvorderwand aus Dortmund.

teile, welche unten die schmucklosen Stollen bilden und deren Holz im Gegensatz zum Mittelteil senkrecht läuft, sind mittelst Nut und Feder und runden Zapfen an das Mittelteil gefügt. Einschnitte an der Innenseite zeigen, daß im Innern oben schmale Kästen, wie wir sie später noch des Näheren kennen lernen werden, angebracht waren. Das Mittelbrett ist in fünf rautenförmige Felder eingeteilt, die je eine stilisierte drachenartige Tiergestalt tragen. In den unteren Zwickeln ist zweimal die gleiche Tiergestalt, zweimal je drei Nadelholzbäume, deren Belaubung schachbrettartig geschnitten ist, und an den Seiten ein flammenartiges Ornament angebracht. Zwischen den Rauten erheben sich Fialen, aus den Rauten wächst stilisiertes Laub und den Grund bildet wieder das geflammte Ornament. Auf den Seitenteilen sitzt das Tier in einer Maßwerkarchitektur mit Fialen, resp. Türmchen. Die verhältnismäßig strenge und herbe Behandlung läßt erkennen, daß die Truhe dem Anfang des 15.

Digitized by Google

oder dem Ende des 14. Jahrhunderts angehört. Die Breite des Vorderteiles beträgt 168 cm, die Höhe inklusive der Stollen 75 cm.

Ebenfalls wohl noch dem 14. Jahrhundert angehörig ist das nächste Stück. Ganz einfach in Kistenform stellt sich diese Truhe dar, welche kirchlichen Zwecken gedient hat und daher auch der Sammlung kirchlicher Geräte einverleibt ist. Sie hat, wie manch anderes gleichartige Stück bis in die neuere Zeit zur Aufbewahrung eines Kirchenschatzes gedient. Ihre Bestimmung weniger als Möbel im engeren Sinne, denn als diebessicherer Aufbewahrungsort wertvoller Paramente zu dienen spricht sich in ihrer Schmucklosigkeit aus. Die Schmalseiten der rechteckigen Kiste bilden zugleich an den Ecken die Füße. An der Vorderseite und an den Seitenteilen ist sie mit eisernen Bändern beschlagen, die an den Seiten wagrecht, an der Vorderseite senkrecht laufen und jeweilig um die Ecken umgeschlagen sind. Die

Fig. 60. Gotische Truhe des 15. Jahrhunderts; tirolisch oder oberitalienisch.

Zahl der seitlichen wagrechten Bänder beträgt je fünf, die der vorderen aus der Unterseite hervorkommenden Bänder acht. Alle haben lilienförmigen Abschluß. Vorn ein einfaches gotisches Schloßblech. Das Material ist Eichenholz. Da der Deckel gar kein Beschläg zeigt, ist die Annahme einer Erneuerung desselben wohl gerechtfertigt. Höhe und Tiefe je 62 cm, Länge 182 cm. Da die Truhe aus dem Nürnberger Antiquitätenhandel erworben wurde (1891) dürfte sie wohl auch süddeutschen Ursprungs sein.

Einen besonderen Typus bilden ähnlich der vorstehend beschriebenen eine Art von hauptsächlich in Westfalen vorkommender mittelalterlicher Truhen. An ihnen sind die Holzteile ganz einfach kistenartig behandelt. Die verhältnismäßig hohen — ca. 40 cm — Füße werden durch schmale, nach unten verlängerte Seitenbretter der Vorder-, bezw. der Rückwand gebildet. Vorder- und Seitenwände und der Deckel sind ganz dicht mit schweren

Digitized by Google

eisernen Bändern beschlagen, die zwischen sich nur einen durchschnittlich etwa 3 cm breiten Raum freilassen. An den Vorderecken laufen die Bänder, je neun an der Zahl, wagrecht, an den Seiten je vier, und der Vorderseite 21, senkrecht, auf dem Deckel in der Richtung der Letzteren (30). Die Endigungen der mit großen rundköpfigen Nägeln befestigten Bänder bilden distelartige, stilisierte Blätter, in abwechselnd schmaler und breiter Form. Der Rand der Truhe sowie des Deckels sind ebenfalls mit schweren eisernen Bändern verkleidet, so daß sie den Eindruck großer Festigkeit und Sicherheit macht. Das schwere Schloß mit dem langen eisernen Bügel, das Schloßblech mit reichen ebenfalls in Blattformen durchbrochenen Scheiben an den Ecken und Seiten verstärken noch diesen Eindruck. Obgleich eine Stiftung aus Adelskreisen des Landes und dem Stil nach wohl dem 15. Jahrhundert angehörig, läßt die ganz außergewöhnlich gute Erhaltung in allen Teilen, die nicht die mindeste Spur einer Benutzung bemerken lassen, doch die Möglichkeit einer Nachbildung zu. An den vorderen Fußstollen des aus Eichenholz bestehenden Kastens befinden sich in zwei halbrunden Nischen mit Rundstabumrahmungen von einem Löwen, beziehungsweise Greifen gehaltene Wappenschilder in Schnitzarbeit. Die Maße sind 1,13 m Höhe, 0,73 Tiefe und 2,07 m Länge.

Von den gotischen Truhen ist die reichste und schönste die als Figur 60 abgebildete. Sie ist ganz in weichem Holz hergestellt. Die Vorderseite des Truhenkastens ist in vier Felder eingeteilt, deren Umrahmung Einlagearbeit in hellen und dunklen Hölzern in streng geometrischen, aber verhältnismäßig reichen Formen zeigt. Die Zeichnung der Maßwerkfüllung ist von großer Schönheit, die zwei mittleren Füllungen zeigen eine stilisierte Lilie, die seitlichen fensterartiges Maßwerk. Die seitlichen größeren Füllungen haben einen mit fischblasenartigem Maßwerk gefüllten Kreis als Hauptmotiv. Der dicke graubraune Ölfarbenanstrich, der jetzt die Füllung der Lade wie des Untersatzes bedeckt, ist kaum ursprünglich. Die Inneneinrichtung ist einfach: linker Seitenkasten und fünf kleine Schubladen unter einer seichten Rinne an der Rückseite. Über den Schubladen eingelegter Streifen, zwischen demselben sternartige Rosetten. Der Untersatz ist in derselben reichen Dekorationsweise behandelt. Die Stollen haben vorn und seitlich Fensterarchitektur. Die geschnitzten Füllungsfelder bilden hier drei Schubladen. Interessant ist beim Truhenkasten das technische Verfahren. Der Kasten ist auf Gehrung gearbeitet, die einzelnen Bretter sind stumpf aufeinander gestoßen. Die Füllungen sind direkt in die Truhenwände geschnitten. Das in Gehrung geschnittene Rahmenwerk — der glatte und der profilierte Teil ist aus einem Stück — ist dann aufgeleimt. Breite 189 cm, Tiefe 98 cm, Höhe 104 cm. Die Truhe ist in Tirol erworben und möglicher Weise südtirolisch. Dieselbe Truhenarbeit ist indessen auch in ganz Norditalien heimisch gewesen, so daß für die deutsche Provenienz kein schlagender Beweis vorzubringen ist.

Norditalienisch — in unserem Besitz, ebenfalls in Südtirol erworben — dürfte auch eine kleinere Truhe sein, von deren Art in allen bedeutenderen

Sammlungen und im Kunsthandel Exemplare sich finden. Bode in seiner Monographie über das italienische Möbel der Renaissance schreibt dieselben vorzüglich den Marken zu, allein auch bis nach Toscana sind sie vielfach verbreitet gewesen. Sie gehören wohl immer dem 15. und 16. Jahrhundert an. Von der großen länglichen italienischen Truhe (cassone) unterscheiden sich diese bis zur kleineren Kästchenform herunter vorkommenden Truhenkasten (cassa) durch ihre Verhältnisse. Bei verhältnismäßiger Tiefe sind sie weniger hoch und weniger lang als ihre vornehmeren Vettern. Der glatte rechtwinklige Holzkasten ruht in der Regel wie auch bei unserem ziemlich großen Exemplar auf einem profilierten Sockel, und der ganze Kasten auf Querleisten an den Enden, die gewöhnlich in einer Tierbildung mit Löwenköpfen oder Löwenfüßen endigen. Bei uns sind diese Leisten verschwunden und durch schlichte Holzriegel ersetzt. Der vorn kämpferartig profilierte,

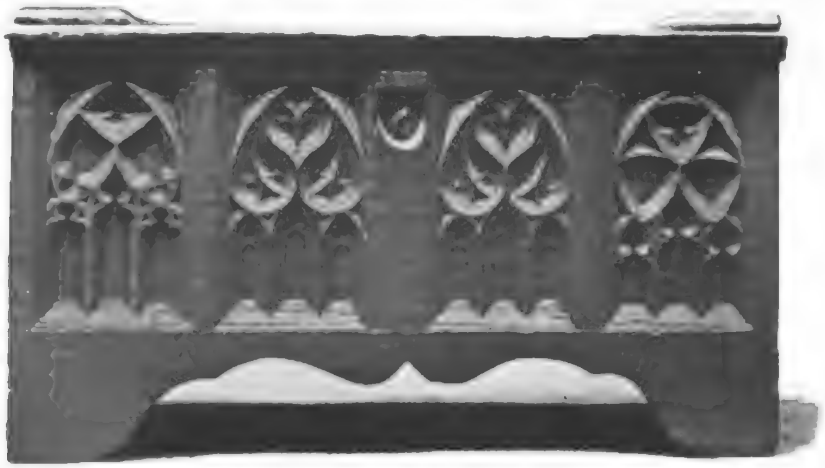


Fig. 61. Tiroler Truhe; 15. Jahrhundert.

über den Kasten vorspringende Deckel zeigt die Besonderheit, daß seitlich an der Unterseite zwei starke balkenartige Querriegel angebracht sind, die sich an der Seitenwand bei geschlossenem Zustand vorlegen, ursprünglich jedenfalls dazu bestimmt eine gewaltsame Öffnung von der Seite, wo sich keine Schloßteile oder Bänder befunden zu erschweren. Vorn endigen dieselben in geschnitzten Löwenköpfen. Die Holzverbindung der kräftigen Kastenwände ist durch zahlreiche ganz eng auf einander folgende Schwalbenschwänze gebildet. Die Außenflächen tragen im Holz keine Verzierung als eine Anzahl dünner eingriefter Linien in der Nähe des Randes, die sich an den Ecken der Flächen demgemäß überschneiden. Innen am Deckel und an dem Kastenwerk sind schmale eingelegte Linien in zweifarbigem Holz zu sehen, an den Ecken und an den Langseiten durch eine Quadratverschlingung unterbrochen. Auf der Hirnseite der Wände sternförmige eingeschlagene Verzierungen und eingelegte kleine Füllungen. An den inneren Seiten- und der Rückwand ein kompliziertes Kastenwerk mit Schub- und Geheimfächern, das nur teilweise erhalten ist. Den bemerkenswertesten Zierrat dieses einfach vornehmen Möbels bildet

Digitized by Google

das Beschläge, das, wie bei den Italienern allgemein üblich im Gegensatz zur deutschen Sitte überall in das Holz versenkt ist. Die Charnierbänder des Deckels, sowie ein konstruktiv nicht nötiges mittleres Band, das in der Axe des Verschlußbügels liegt, haben runde gitterförmig durchbrochene Scheiben mit roter Sammtunterlage. Ebenso die beiden seitlichen und die fünf wohl mehr als Zier angebrachten vorderen Handhaben, sowie das Schloßblech des kunstvollen Schlosses mit Vexiervorrichtung. Die Truhe ist aus massivem Nußbaumholz hergestellt; der Deckel augenscheinlich stark abgehobelt. Die Truhe mißt

Die nächste, nicht sehr große Truhe (Fig. 61), deren Länge 132 cm, Tiefe 64 und Höhe 72 cm hat, zeigt schon durch ihr Material (Lärchen oder Zirbenholz) den oberdeutschen Ursprung an. Dieselbe ist auch in Tirol erworben und steht stilistisch der in Fig. 60 abgebildeten am nächsten. Ihre innere Einrichtung besteht in einem doppelten Fachwerk an der linken Seite. Vorder- und Seitenteile bilden in ihrer unteren Verlängerung den Untersatz,

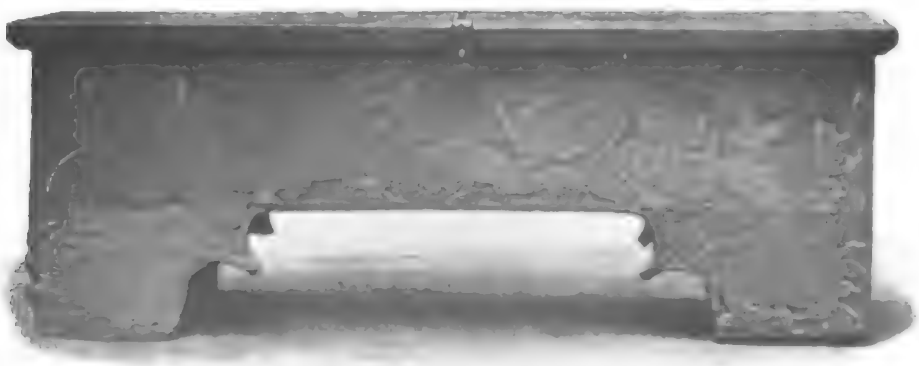


Fig. 62. Sitztruhe; oberdeutsch; 15. Jahrhundert.

der hinten und seitlich gerade, vorn geschweift ausgeschnitten ist. Die Vorderseite enthält vier Füllungen mit Nachbildungen spätgotischer Maßwerkfenster. Die Zeichnung ist etwas geringer als bei der in Fig. 60 abgebildeten, aber immerhin von beachtenswerter Schönheit.

Sicher noch dem 15. Jahrhundert dürfte eine ebenfalls in weichem Holz angefertigte kleine Sitztruhe gehören, die als Auftritt zum Besteigen des Bettes gedient hat. Von Interesse sind hier die beiden Langseiten (Fig. 62), die in eigentümlich launiger Zeichnung flotte stilisierte Drachen auf der einen Seite, auf der anderen üppiges Rankenwerk zeigen. Auch hier dürfte Tirol das Ursprungsland sein. Die Arbeit ist sehr geschickt der Art der Technik, ausgehobener Grund mit dunkler Farbenfüllung, angepaßt, sodaß es zu den wirkungsvollsten Stücken dieser Art gehört. Die Höhe ist 47, die Tiefe 43,5, die Länge 131 cm.

Trotz der gotischen Formen doch schon sicher in das 16. Jahrhundert gehörend, ist eine weitere Tiroler Truhe aus Tannenholz nebst zugehörigem Untersatz (Fig. 63). Nur die durch aufgelegtes einfaches Rahmenwerk in drei Felder

Digitized by Google

geteilte Vorderseite ist verziert und zwar in der einfacheren Weise, dafs die Konturen der Verzierungen eingeschnitten, der Grund aber nur an wenigen Stellen ausgehoben ist. Das äußerste linke Feld stellt eine von Blumen umrankte Rosette, das mittlere einen auf einer Bank stehenden Blumentopf dar, dessen Zweige das Schlüsselblech umranken. Rechts das Wappen des Besitzers mit sehr reicher Helmdecke und dem Namen Hans Wieland. Leider sind von der früheren reichen Bemalung nur ganz schwache Spuren übrig geblieben. Im Innern links großer schmuckloser Kasten, an der Hinterseite Kastenrinne und darunter durch vier Schiebegitter verschließbarer Kasten. Das sparsame Blumenornament und die Füllungen und Gitter haben hier noch die ursprüngliche Bemalung in Rot, Grün und Weiß. An dem in üblicher Weise gestalteten Untersatz sind die Ornamentfüllungen mit ausgestochenem Grund her-

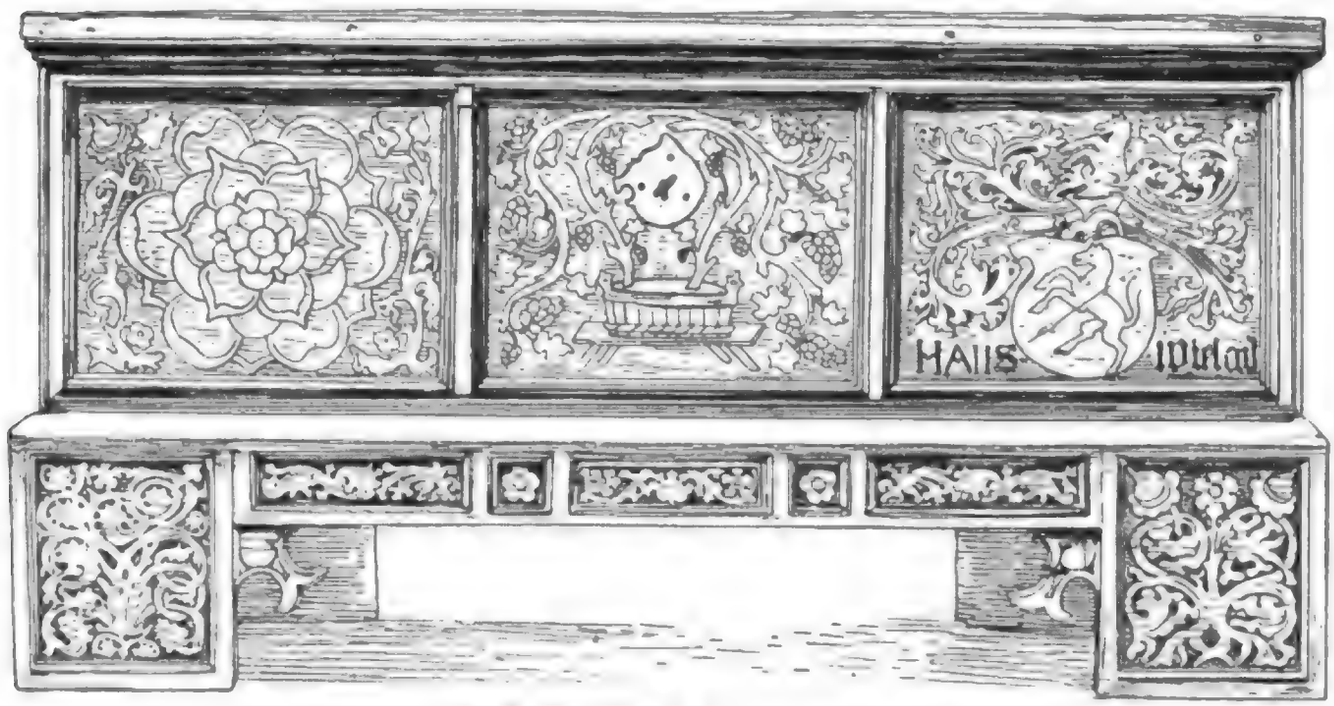


Fig. 63. Tiroler Truhe; 16. Jahrhundert.

gestellt, dieser selbst ist grünblau gefärbt. Die Ornamentzeichnung ist interessant, weil sie die Einwirkung der Renaissance auf das gotische Rankenwerk deutlich erkennbar zeigt. Die Maße sind 2,06 cm Länge, 0,79 m Tiefe und 1,05 m Höhe.

Von unbekannter Provenienz, aber doch vermutlich süddeutsch und zwar vom Ende des 15. oder dem früheren 16. Jahrhundert stammt eine große eichene Truhe mit Fußgestell. (Fig. 64. Höhe 1,11 m, Breite 1,87 m, Tiefe 0,78 m.) Die Truhe ist vorzüglich erhalten, auch in ihrer besonders reichen Innenausstattung. Der Truhenkasten selbst zeigt außer dem schönen großen Schloßblech und einem hübschen Maßwerkfries oben an der Vorderseite keine andere Verzierung als geometrische Einlegearbeit an dem die seitliche Umrahmung des Vorderblatts bildenden Pfosten. Auch der Deckel ist ganz einfach. Das Fußgestell hat am oberen schrägen Sims wieder Einlegearbeit in dem üblichen Zickzackfries, in den Füllungen der geschweiften Vorderseiten

Digitized by Google

leider sehr defektes frei aufliegendes geschnitztes Band- und Rankenwerk. Das innere Fachwerk zieht sich um die Seiten und die Hinterwand herum, seitlich untere Geheimbehälter, der rechts befindliche mit durchbrochenem Stabgitter. Seitlich je eine größere Lade, auf der hinteren Seite unter der oberen seichten Rinne noch fünf Schiebekästchen. Die Außenseite des Kastenwerks ist wiederum völlig mit Einlagewerk in derselben Musterung wie außen bedeckt. Die Truhe ist auf Gehrung gearbeitet, ebenso Rahmen und Füllung der Schubladenvorderseiten.

Eine ähnliche Truhe mit Fußgestell, aber aus weichem Holz, vermutlich süddeutsch oder tirolisch, bietet ein frühes Beispiel der Furnierung. Der Kasten samt Deckel ist aus Fichtenholz, die Furnierung des Vorderblattes — circa 4 mm dick — schön und regelmäßig gemasertes Nußbaumholz. Die das Vorderblatt umrahmenden Leisten mit den Rankenwerkfriesen auf aus-

Fig. 61. Gotische Truhe, süddeutsch; 15.–16. Jahrhundert.

gestochenem Holz sind aus Linden- (Pappel-?) Holz. Das Fußgestell, reich durchbrochen und vorzugsweise in architektonischen Formen gehalten aus dem gleichen Material. Das innere Gefach ist an der linken Schmal- und an der Rückseite. Links doppelgeschoßig, hinten Rinne und fünf Schubfächer; die zugehörigen Kästchen fehlen. Die Dekoration besteht in einfachem Rankenornament auf ausgestochenem Grunde, der ebenso wie an der Außenseite mit dunkelblau-grüner Farbe ausgefüllt ist. Die Truhe ist 1,73 m lang, 97,4 cm breit und 69 cm hoch. Das Schloß ist von bemerkenswert reicher Arbeit.

Den Schluß der tirolischen Truhen mag ein ganz einfaches Stück bilden. Der Truhenkasten mit Ausnahme des modernen Deckels ist aus Apfel- oder Birnbaumholz und ganz glatt gehalten. Die Wände zeigen Schwalbenschwanzverbindung. An den vertikalen Kanten sind je zwei horizontale Eisenbänder

Digitized by Google

über Eck aufgeschlagen, mit Dreiblattendigung. Zwei längere ähnliche Bänder laufen vertikal von der Vorderseite, die außerdem ein großes gotisches Schloßblech ziert, zum Boden. Eine unten herumlaufende profilierte Leiste aus weichem Holz ist ebenfalls moderne Ergänzung. Interessanter als das Äußere ist das innere komplizierte Fachwerk, das außerdem auch die landesübliche diskrete Schnitzerei auf ausgehobenem Grund, mit teilweiser Bemalung in Rot, Grün und Blau zeigt. An der Rückseite in zwei Stockwerken eine Reihe von Schubfächern mit seitlich beweglichen Schiebern. Einmal der linke und einmal der rechte letzte Verschluß sind so angeordnet, daß durch einen Druck sich die Verschlüsse um einen Zapfen drehen und so die Ver-

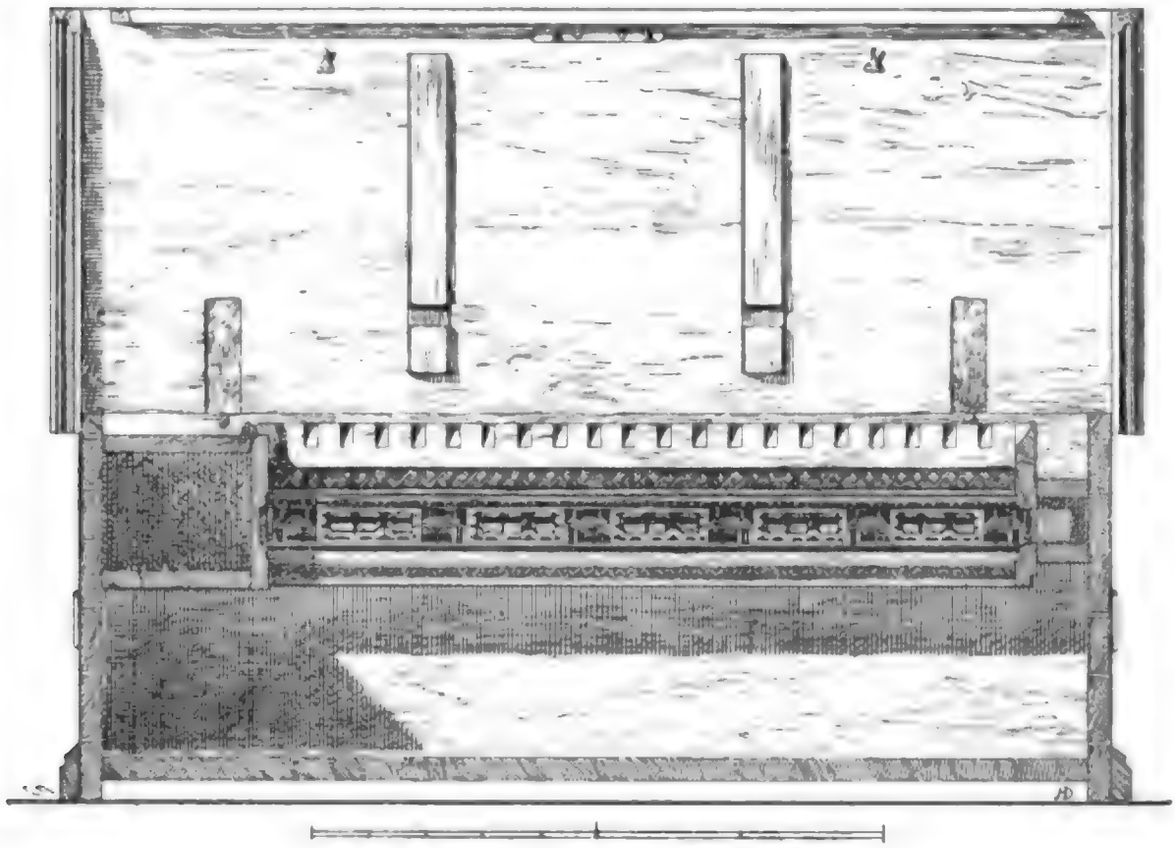


Fig. 65. Inneneinrichtung einer gotischen Truhe.

schiebung der übrigen Deckel ermöglichen. Die seitlichen Behälter — auch ein vollständiger doppelter, mittelst eines keilförmigen Brettes verchließbarer Boden ist vorhanden — sind oben durch in Vorder- und Rückwand eingezapfte Leisten versteckt, so daß erst diese beweglichen Leisten herausgenommen werden müssen, um zum oberen Verschluß zu gelangen. Der Boden der Kästen läßt sich allerdings auch öffnen, da er um in der Mitte der Axe befindliche Zapfen drehbar ist. Diese Geheimfachleidenschaft hat etwas kindliches an sich, denn irgendwelche Sicherheit werden diese versteckten Verschlüsse kaum geboten haben; die Mitlebenden kannten sie und bei einigem Nachdenken wird jeder einigermaßen kluge Mensch die Mechanik bald erraten. Obgleich die Formgebung noch gotisch ist, dürfte die Truhe doch erst dem späteren 16. Jahrhundert angehören. Ihre Dimensionen sind: Höhe 75,

Digitized by Google

Tiefe 65, Länge 167 cm. Der ursprüngliche Untersatz fehlt. Sie ist auf einem passendem, ebenfalls tirolischem, mit reicher ausgestochener Rankenschnitzerei aufgestellt.

Zwei Truhen ohne Fußgestell zeigen in ihrer ganzen Gestaltung große Ähnlichkeit. Daß sie gotisch wirken, das ist eigentlich nur die Folge ihrer sehr großen und schönen, auch konstruktiv beachtenswerten Schlösser. Es sind einfache, rechteckige Kasten, massiv aus Eichenholz hergestellt, die einzige Gliederung der Flächen bilden die zwei seitlichen Pfosten der Vorderwand, die mit geometrischem Einlegewerk geschmückt sind. Sockel und Deckelrand sind moderne Ergänzung. Bei der einen der beiden Truhen fehlt von dem Fachwerk innen der Teil an der Rückwand, die linke Seite zeigt, außen mit reicher und geschmackvoller Einlegearbeit geziert, zwei Kästen über einander, von denen der eine ein Schiebegitter als Verschluß zeigt. Im anderen findet sich die in Abbildung 64 wiedergegebene Einrichtung, die durch die Zinnenverzierung an dem rinnenförmigen Kasten besonders reich wirkt. Die schöne Einlegearbeit an den Schiebekästen, die wieder Kästchen in perspektivischer Ansicht darstellt, weist schon auf spätere Zeiten des 16. Jahrhunderts hin. Die erstere Truhe ist 78 cm hoch, 76 cm tief und 180 cm lang, die zweite je 73 cm hoch und tief, 192 cm lang.

Die bisher behandelten Truhen tragen in ihrer Formgebung, ihrer Verzierung und auch in der konservativ bis in späte Zeit beibehaltenen Art der Schlösser und des Beschläges das Stilgepräge der Gotik. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß ein größerer Teil der aufgeführten Truhen des Museums sicher dem 16. Jahrhundert, manche darunter wohl auch schon dem späteren Dezennien desselben angehören.

Wir kommen nun zu denjenigen, in denen die Renaissanceformen sich klar und deutlich aussprechen. Im wesentlichen der Truhe hat auch die Renaissance keine Änderungen hervorgebracht; sie hat sogar die Art des Aufbaus in den beiden Hauptrichtungen, der ober- und niederdeutschen, genau beibehalten. Ganz wenig hat, was doch nach Analogie der Zierformen nahe gelegen hätte, die italienische Truhe eingewirkt. Während diese in der Renaissance den mit der Truhe zusammenhängenden Fuß, gewöhnlich in der Zahl vier und in Gestalt von Tierbildungen oder deren Teilen bevorzugt, ist dieser Gebrauch in Deutschland gar nicht oder doch nur spät und selten (meist Kugelfüße) eingedrungen. In Süddeutschland hat der selbständige Untersatz, gewöhnlich mit mehreren Schubladen versehen, bis ins späte 17. Jahrhundert das Feld beherrscht, in Niederdeutschland ist die Verlängerung der ganzen oder von Teilen der Truhenwände, besonders in bäuerlichen Kreisen zur Erzielung von Stollen bestehen geblieben, daneben hat sich als Auflager die Sitte zweier am jeweiligen Ende der Truhe angebrachter, senkrecht zur Truhenaxe laufender, balkenartiger Hölzer mit Verzierung an der Hirnseite mehr und mehr eingebürgert, ebenso wie die Verwendung eines zwischen diesen Auflagern als Verbindung und Deckung des leeren Zwischenraums zwischen Fußboden und Truhe dienenden gezierten Brettes.

Digitized by Google

Im Gegensatz zur italienischen Hochrenaissance die durch bewegtere Linienführung, manchfache Gliederung an Kasten und Deckel über die Kistenform weit hinausging, ist man in Deutschland nie von derselben weggekommen. Trotzdem hat auch in Deutschland die Truhe dem Zug nach reicherer Dekoration sich angeschlossen, in Süddeutschland durch reiche architektonische Gliederung und Einlegearbeit in verschiedenen Hölzern; in Norddeutschland wo man stets dem altbewährten Material, dem massiven Eichenholz treu blieb, in reicher Schnitzarbeit. In Süddeutschland, wo ja in gewissem Sinne und nicht zum Vorteile der Baukunst der Schreiner, der Meister und Lehrer der Architektur wurde, herrscht die architektonische Bildung von Südtirol bis über den Main.

Nur schade, daß in diesen architektonischen Versuchen, die Kenntnis der deutschen Handwerker zu sehr auf der Oberfläche blieb; das was die süddeutschen Meister nicht als modischen Aufputz sich beilegten die Ornamentfüllung, die oft die reichste Phantasie und das feinste künstlerische Verständnis offenbaren, muß für manche andere Mängel entschädigen. Was die Süddeutschen einlegten, das schnitzten die Niederdeutschen; wären sie da bei rein dekorativen Schnitzereien stehen geblieben, so würde das besser gewesen sein. Aber das reiche, in den graphischen Künsten niedergelegte Vorbildermaterial des 16. Jahrhunderts reizte sie, wie ihre süddeutschen Brüder in die Architektur, in die figürliche Bildung und zwar in der anspruchsvollsten Art hineinzupfuschen. So wirken ober- und niederdeutsche Werke zwar beim ersten Anblick äußerst malerisch und reich, halten aber nicht ganz, was sie versprechen.

Von niederdeutschen Truhen der Renaissance besitzt das Museum verhältnismäßig wenig Exemplare in der Sammlung der Hausgeräte, die hier zunächst behandelt wird. Die große Zahl der unter den bäuerlichen Altertümern befindlichen Stücke, die weiter unten zur Sprache kommen, bilden daher eine willkommene Ergänzung. Aber die niederdeutschen Lande sind aus der Zeit der Hoch- und Spätrenaissance mit einigen sehr charakteristischen Stücken vertreten.

Das älteste derselben ist eine vermutlich aus Dortmund stammende große Truhe, die wohl noch der ersten Hälfte oder der Mitte des 16. Jahrhunderts angehören dürfte. Sie wurde in Westfalen erworben nachdem sie zuletzt in einem Archiv Verwendung gefunden hatte. Fig. 66 gibt ihr Bild. Das mächtige Möbel — seine Höhe beträgt 1,17, seine Tiefe 0,82 und seine Länge 2,06 m — hat einen, seiner Größe entsprechend reichen Aufbau, der fast schrankartig gemahnt. Auf einen getrennten Untersatz ist, wie bei allen niederdeutschen Truhen verzichtet. Zwei balkenförmige, kräftige Querhölzer an den Enden der Langseiten, vorn mit einfacher Rundstab- und Hohlkehlenprofilierung versehen und mit der Truhe fest verbunden, fungieren als Träger. Durch ziemlich weit ausladende, energisch profilierte Simse ist die Truhe nach ihrer Höhe in drei Stockwerke gegliedert, einen niedrigeren Sockel, dessen Binnenraum aber zum Truhenkasten genommen ist, und zwei gleichgroße obere Abteilungen. Die gesamte Einteilung besteht aus Rahmen und Füllwerk,

Digitized by Google

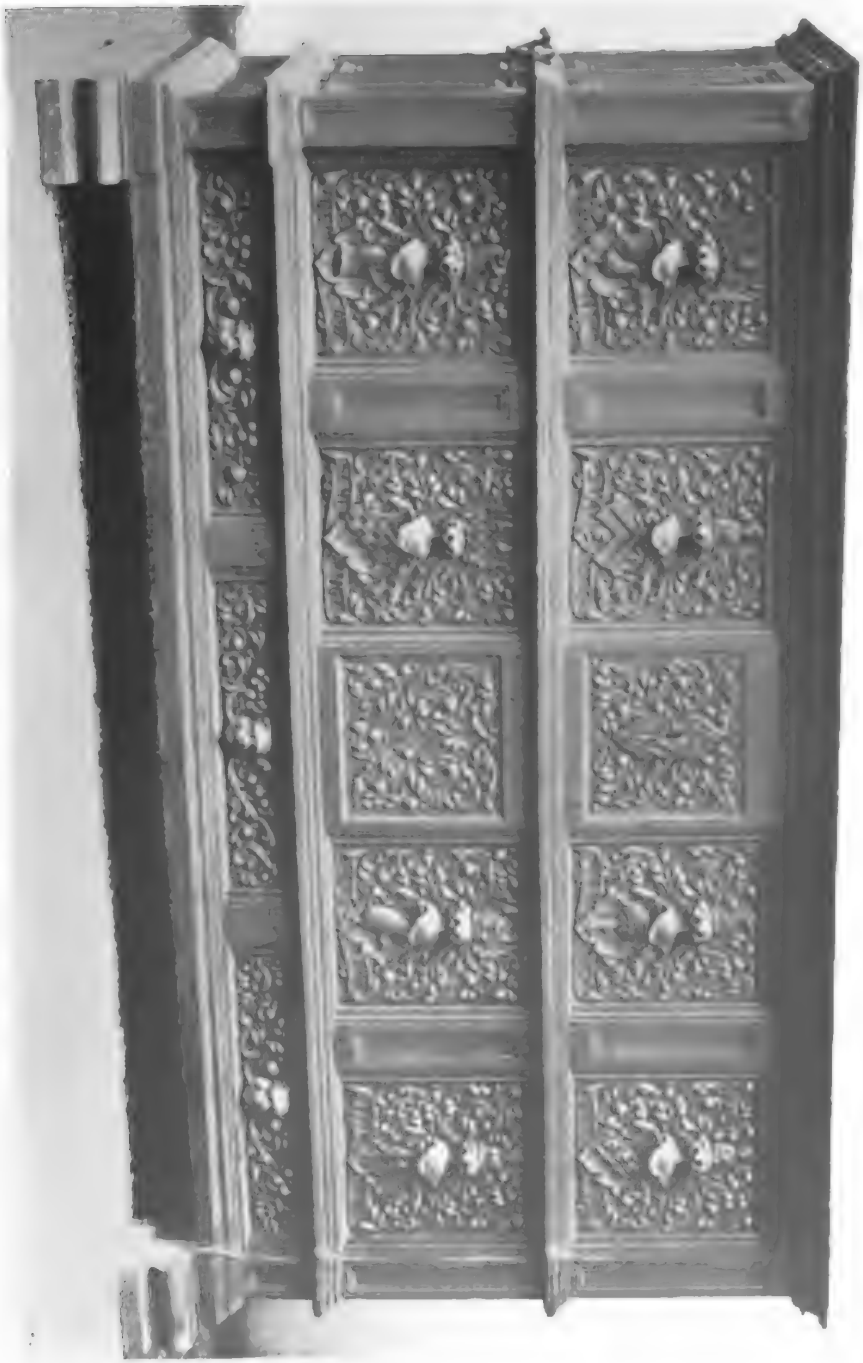


Fig. 66. Niederdeutsche Truhe aus Dortmund; 16. Jahrh.

Digitized by Google

Fig. 67. Niederdeutsche Truhe aus Bremen: Ende des 16. Jahrh.

Digitized by Google

das reich und gut profiliert ist. An den Seiten ein unteres schmales, darüber je vier hochrechteckige Felder, vorn im Sockel drei schmale liegende Rechtecke, darüber zehn annähernd quadratische Felder. Der Deckel hat in ähnlicher Weise sechs Felder. Während der letztere und die Schmalseiten nur schlichte Schreinerarbeit zeigen, sind die Füllungen der Vorderseite mit reicher Reliefschnitzerei bedeckt. Die drei unteren Felder zeigen eine Blattornamentfüllung mit einem Löwenkopf in der Mitte. Von den oberen zehn Feldern haben die beiden mittleren nur Blattornament, während die acht seitlichen inmitten des Blattwerks je ein Wappen zeigen. Die untergeschriebenen Namen nennen in der oberen Reihe als Wappenführer: Hane (Hahn), Svarte, Prume, Svarte, in der unteren Reihe. Lemgaw (Lemgo?), Schedinge (Scheidingen), Bersvort, Unna. Die drei Familien Svarte (Schwarze), Scheidingen und Bersvort gehören dem Dortmunder Patriziat an, die anderen ließen sich zunächst nicht bestimmen. Die Vermutung nach analogen Fällen dürfte wohl richtig sein, daß wir es hier mit einer Ahnenprobe auf einer Brauttruhe und zwar eines Paares aus den Familien Scheidingen und Bersvort zu tun haben. Die Ausführung der Ornamentreliefs ist in Zeichnung und Schnitzarbeit eine gleich vorzügliche, das Material Eichenholz. Die Gesamtgestaltung, die Einteilung der Vorderwand in mehrere Geschosse und in sehr viele Felder zeigt bei dieser Truhe eine gewisse Abhängigkeit von dem niederdeutschen Schranktypus, den wir später kennen lernen werden.

Die beiden nächst zu besprechenden niederdeutschen Truhen stammen aus Bremen; ob sie auch dort geschaffen, ist damit natürlich noch nicht gesagt, denn mit Ausnahme der ihren künstlerischen Wert bedingenden Vorderseiten dürften sie — und zwar nicht erst in jüngster Zeit — mancherlei Veränderung unterworfen worden sein. Ziemlich sicher nicht ursprünglich aber auch nicht modern sind die dachartig abgewalmten Deckel. Die eine der beiden Truhen gibt Fig. 67 wieder. Der Aufbau ist der echt niedersächsische. Zwei kufenartige Bretter springen als Untersatz vorn etwas vor, an der Vorderseite durch ein geziertes Vorderbrett verbunden. Hier ist ausnahmsweise bis auf die mit karyatidenartigen Hermen geschmückten seitlichen Pilaster die ganze Vorderfläche als ein Ganzes behandelt, während das untere Brett in drei Abteilungen mit Rollwerk, Löwenköpfen und Fruchtbündeln zerfällt. Die Seitenteile sind einfach durch Leisten in ein oberes schmal oblonges und zwei hochgestellte rechteckige Felder geteilt. Das Vorderblatt hat außer dem dasselbe umgebende Schriftband noch eine Umrahmung; seitlich von je einem reichgezierten, kandelaberartigen Aufbau, oben von Rollwerk mit Engels- und Löwenköpfen und Fruchtgebinden gebildet.

Die abgebildete Truhe gibt die Geschichte von Esther und Haman in der aus dem Bilde ersichtlichen figurenreichen Komposition wieder. Die seitlich und oben laufende Umschrift in niederdeutschem Dialekt lautet: ESTR ERES HERTEN QUAL LADDE DEN KEONINCK THOM AVENTMALE HAMAN WOLLDE VTHATE ERDENCKEN DAT MARDOCHE WORDE G(EHENKT). Links thront der König Ahasverus und neigt das Szepter zum Zeichen der Gnade gegen die Königin Esther. In der Mitte, etwas in den

Hintergrund gerückt, das Mahl Esthers mit dem König und Haman, weiter rechts wird Mardochai zu Pferde durch die Stadt geführt, zuletzt rechts der König thronend mit Mardochai (?) neben sich. Reiche Architektur in perspektivischer Anordnung bildet den Hintergrund. Im Vordergrund sind zahlreiche Figuren in der Zeittracht (1580—1600) unter das Gefolge und die Zuschauer gemischt. Das Ganze zeigt immerhin einen bemerkenswerten Grad von Sicherheit in der Komposition und der Beherrschung der Technik. Ganz rechts neben dem Thron steht ein junger Mann in Zeittracht, der mit dem Finger auf sich weist. Sollte der Künstler nach großen Mustern hier sein Selbstporträt gegeben haben? Die beiden Karyatiden halten je ein Wappen vor sich. Das Wappen links vom Beschauer zeigt drei Bienenkörbe auf einer Bank, das rechts drei gezackte Blätter. Es handelt sich der ganzen unheraldischen Aufmachung nach um kleinbürgerliche Wappen, die sich nicht feststellen lassen.

Die zweite Truhe entspricht in Form und Größe völlig der vorbeschriebenen, nur ist die Vorderseite nach Inhalt und Einteilung verschieden, und auch durch den Wert der figürlichen Schnitzereien. Diese sind erstens etwas später, dann in Zeichnung und Ausführung weitaus geringer. Das Vorderbrett hat wieder drei längliche Felder mit Rollwerk, Blumen und geflügelten Engelsköpfen. Diesen drei Feldern entsprechen drei gleiche am oberen Rand der Truhe, hier durch eine Art Karyatidenkonsolen getrennt. Über und unter diesem obern Band eine Inschrift folgenden Inhalts: »ALS HEFDT GODT DE WELDT GELEVET DAT HE SINEN EINGEBAREN SONE GAF VPDAT ALE DE AN EN GELOVEN NICHT VERLAREN WERDEN SONDER DAT EW(IGE LEBEN GEWINNEN)«. Den seitlichen Abschluß bilden auch hier Pilaster mit männlichen Kostümfiguren, die Schilde mit Hausmarken vor sich halten. Die untere größere Abteilung füllen fünf durch plumpe Karyatiden getrennte Szenen, die sich unter mit Rosetten und gezierten, facettierten Quadern gebildeten Arkaden abspielen. Sie stellen vor von links nach rechts: Adam und Eva im Paradies, Isaaks Opferung, Verkündigung Mariä, Geburt und Himmelfahrt Christi. Zeichnung und Ausführung ist roh handwerklich, so daß man die Truhe ebenso gut der bäuerlichen Kunst, in deren Abteilung wir ganz ähnliche Werke zu betrachten haben werden, zuweisen könnte. Die Schnitzereien gehören der Mitte des 17. Jahrhunderts an. Die auffällige Verschiedenheit der künstlerischen Qualität der Schnitzereien bei völliger Gleichheit der Truhen im Übrigen läßt den Schluß zu, daß dieselben im 18. oder im frühen 19. Jahrhundert in diese Form gebracht worden sind. Die Höhe beträgt je ungefähr 1,04, die Tiefe 0,85, die Länge 1,9 m.

Vom Rhein, wo die Truhe am Schrank wohl am frühesten einen übermächtigen Konkurrenten erhielt, besitzt das Museum nur ein kleineres Exemplar, das noch dazu durch seine Maße äußerlich einigermaßen einem niedrigem Schranke gleicht — es ist 0,65 m hoch, 0,47 m tief und 0,86 m breit — und nur durch den Klappdeckel sich als Truhe erweist. Deckel und Seitenflächen sind ganz glatt, und der Kasten steht auf zwei kufenartigen Quer-

Google

balken. Die Vorderseite ist durch drei kannelierte senkrechte Bretter zweiteilig gestaltet. In den zwei dadurch gebildeten Füllungen Rankenfüllwerk, das oben sich volutenartig nach beiden Seiten legt. In der Mitte zwei fast frei geschnitzte Köpfe in Medaillons, wie wir sie später bei den Stollenschränken noch mehrfach finden und besprechen werden. Unter den Medaillons, auf einer Seite von zwei Sirenen gehalten, leere Wappenschildchen. Die nicht sehr feine Arbeit läßt auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts schließen.

Die oberdeutschen Truhen sind wesentlich stärker vertreten, als die norddeutschen und hier wieder ist es die Südmark, die dominiert. Es mögen zunächst diejenigen Stücke folgen, die am unmittelbarsten den italienischen Einfluß aufweisen.

Eine eigenartige und vielleicht die früheste Renaissancetruhe des Museums ist eine nach dem Vorbild Florentiner Cassoni des 16. Jahrhunderts geschaffenes Stück. Bekanntlich war seit dem vierzehnten Jahrhundert in Florenz die Ausschmückung der Brauttruhen durch Malereien Sitte und wir verdanken dieser eine ganze Reihe kostbarer und anziehender Werke. Im 16. Jahrhundert war freilich die Blüte der italienischen und der an ihrer Spitze stehenden Florentiner Truhenmalerei vorbei. Der Schöpfer unserer Truhe muß aber unbedingt gute welsche Vorbilder gesehen haben. Wenn nicht gewisse malerische Eigentümlichkeiten auf einen deutschen Maler als Verfertiger hinwiesen, würde wohl jeder Kenner bei nur flüchtiger Prüfung die Truhe als eine mittelmäßige italienische Arbeit ansprechen. Die Form der Truhe bietet kaum etwas Erwähnenswertes. Auf schlichtem, von vier Leisten gebildeten Sockel — das Material ist Fichten- oder Tannenholz — sitzt der eigentliche Truhenkasten. Ein einfaches Sockelprofil umfaßt ihn unten, wie am Deckel. Die Vorderseite zeigt eine weitere ähnlich profilierte Umrahmung, während Seiten und Deckel gänzlich schmucklos sind. Den mittleren gemalten Fries der Vorderseite umgibt ein gemalter Rahmen mit vier plastischen Zierscheiben in den Ecken und goldenen Arabesken auf grünblauem Grund. Grünblau ist auch die ganze Truhe gestrichen, während alle Profile vergoldet sind. Die zwei von dem genannten Arabeskenfries umrahmten Bilder erhalten durch ein Rundmedaillon mit den Köpfen Alexander des Großen und des Kaisers Nerva, offenbar nach Medaillen oder Cameen als Vorbildern gemalt, eine weitere Teilung. Das Bild links stellt in waldiger Landschaft das Urteil des Paris dar. Auf der linken Seite sitzt Paris mit dem Apfel links, rechts von ihm Venus, zwischen den beiden en face Merkur. Auf der rechten Seite, wie Venus völlig unbekleidet, Juno und Athene in einer Seelandschaft. Auf dem rechten Bild links findet eine bekleidete Frauengestalt die Leiche eines Kriegers, neben dem ein Schild liegt (Cephalus und Procris? Venus und Adonis?), rechts eine Frau, den Kopf desselben vor ihr liegenden Kriegers im Schoße haltend. Die Malereien sind von recht tüchtiger Qualität; um 1530—50 entstanden zeigen sie, wenn auch deutsch, eine genaue Kenntnis der italienischen Schule und sind, obgleich flüchtig hingestrichen, durch die Weichheit der Formen und Farbengebung den üblichen Vorlagen der deutschen Kleinmeister überlegen. Wo die Truhe, die zu den frühesten Beständen des

Museums gehört, herstammt, ist nicht zu eruieren. Aber ihr süddeutscher Ursprung kann wohl kaum in Zweifel gezogen werden. Sie ist 0,57 m hoch, 0,53 tief und 1,79 m lang.

Ebenso wie die vorher beschriebene bemalte Truhe zeigt eine weitere geschnitzte aus Südtirol den Einfluß des benachbarten Italiens. Schon das Material, massives Nußbaumholz, bezeugt ihren südlichen Ursprung, ebenso die seitlichen Leisten am Deckel. Ohne Fuß oder Untersatz steht sie glatt auf dem Boden auf; der völlig glatte Deckel bei verhältnismäßig geringer Höhe (Höhe 50, Tiefe 55, Breite 156 cm) weist sie außerdem als Banktruhe aus. Unten und oben zeigt Kasten und Deckel einfache Profilierung, die Vorderseite zeigt Flachschnitzerei: zwei einander zugekehrte Sirenen, deren Hinterleib je in zwei große Blattwerkvoluten ausläuft. Zwischen den Sirenen ein barock gezeichnetes Wappenschild, das sich bisher der Bestimmung entzog. Die Zeit der Entstehung des hübschen, wenn auch nicht übermäßig fein durchgeführten Stückes dürfte um 1600 zu setzen sein.

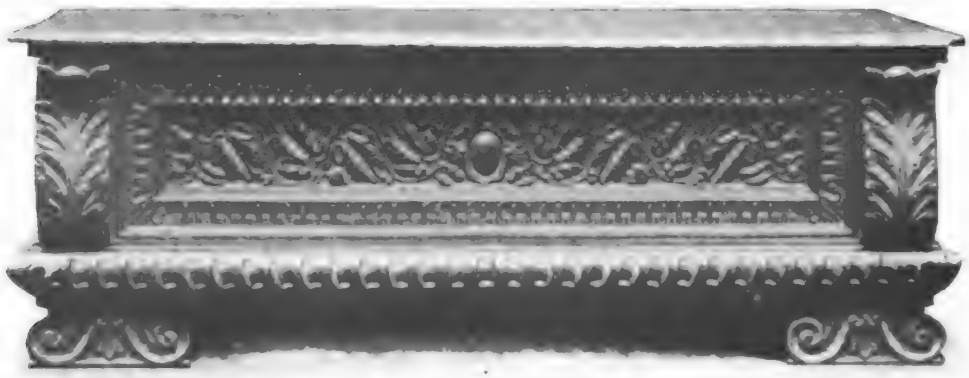


Fig. 68. Südtiroler oder oberitalienische Truhe; 17. Jahrh.

Südtirolisch und jedenfalls stark unter venezianischem Einfluß stehend ist eine massiv aus Nußbaum gefertigte Truhe, wie sie im Trentino nicht gerade selten zu finden sind. Fig. 68 mag von ihr einen Begriff geben. Die als umgestürzte Kompositkapitäle gebildeten Füße dürften schwerlich mehr die ursprünglichen sein und sind auch nicht mit der Truhe fest verbunden. Der Mittelfries der Vorderseite, neben anderen Profilierungen von einem Pfeifenornament umrahmt, zeigt eine geschnitzte, ziemlich trocken ausgefallene Blumenranke, seitlich zwei steil aufsteigende Blattwerkkonsolen. Den unteren Abschluß bildet ein vorspringender Wulst, den man, wenn der Ausdruck gestattet ist, mit einem negativen Eierstab bezeichnen könnte. Die Schnitzarbeit des jedenfalls dem 17. Jahrhundert angehörenden Werkes ist eine verhältnismäßig flotte und gute. Die Höhe beträgt 0,66 m, die Tiefe 0,67, die Länge 1,86 m.

Von den oberdeutschen Landen ist Tirol am stärksten vertreten. Der Truhentypus, den wir hier finden ist aber kein besonderer, sondern der in der Schweiz und in ganz Oberdeutschland gleichmäßig verbreitete. Die ober-

Digitized by Google

deutsche Möbelschreinerei nimmt in der Renaissanceperiode einen schon in der vorhergehenden auftretenden Dekorationszweig, die Fournierung und Einlegearbeit nun mit verdoppeltem Eifer auf. Wir werden das auch bei der Betrachtung der Schränke konstatieren können. Daß Tirol an erster Stelle steht, gibt einen Fingerzeig dafür, daß die Technik transalpin ist und die Denkmäler bestätigen dies. Aus der ursprünglich nur über bescheidene Flächen als Friese und Einrahmungen u. dergl. sich erstreckende Einlegewerk im engeren Sinne, das zunächst keine Fournierung, d. h. keine Verdeckung der ganzen Fläche durch dünn geschnittene Blätter edleren Materials kennt, entwickelt sich in Deutschland die letztere immer kräftiger. Der Grund ist wohl der, daß die Gebirgsländer wenig erstklassiges und astfreies Holz zu Möbelzwecken lieferte und daß man mit dem besseren und kostspieligerem Material möglichst spar-

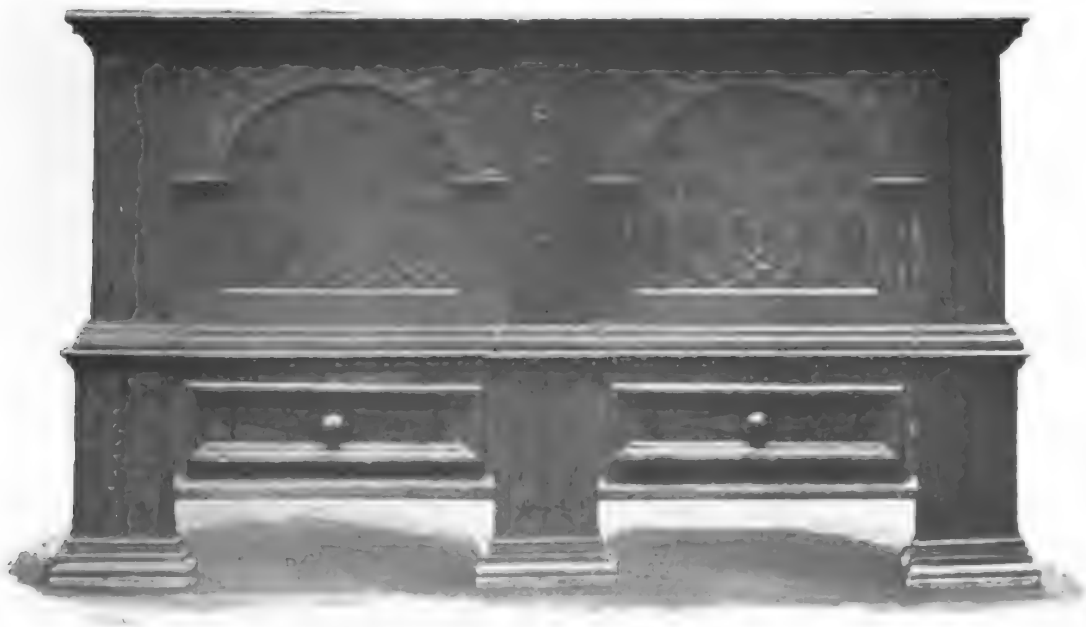


Fig. 69. Tiroler Truhe; Ende des 16. Jahrh.

sam umgehen wollte. Die Freude am Kontrast, dann die gegenüber der Schnitzerei leichtere Technik taten ein Übriges. Zum Kunstwerk im engeren Sinne, wie in Oberitalien, wo die Intarsia die vornehmsten Künstler beschäftigt — es sei hier nur an Sa. Maria in Organo in Verona, oder an Sa. Maria maggiore in Bergamo erinnert, hat sich in deutschen Landen aber die Einlegearbeit nicht erhoben. Dafür zeigt sie im Ornament, das sich ganz selbständig deutsch im 16. und 17. Jahrhundert entwickelt, besondere Vorzüge. Die Tiroler Truhen haben, wie ja dies auch die schon früher beschriebenen gotischen Stücke teilweise zeigten, sämtlich getrennten Untersatz. Bei einigen fehlt er, offenbar durch die Länge der Zeit verdorben und in Abgang gekommen.

Die Tiroler Truhen haben meist eine zweiteilig angelegte Vorderseite, wie sie auch das vollständige, in Fig. 69 abgebildete Stück zeigt. Hier bilden drei schwach vorgekröpfte Pilaster die Gliederung, die sich durch eine herum-

Digitized by Google

gekröpfte profilierte Basis mit den gleichartigen Sockeln des Untersatzes verbinden. Die beiden Felder zwischen den Pilastern enthalten zunächst eine einfache Bogenstellung und in dieser, in mehrfarbigen Hölzern eingelegt, perspektivische Architekturansichten, wie sie allerdings in viel feinerer Durchführung viele oberitalienische Chorstühle und dergl. aufweisen. Zwei gleiche Architekturen, hier in rechteckigem Felde schmücken auch die Schmalseiten. Die Pilaster mit Sockeln und die Bogenstellungen sind mit ornamentalen Füllungen, an denen das spitze, langgezogene Blattwerk charakteristisch ist, versehen. Der Deckel ist in zwei Felder mit einfachen Füllungen geteilt und im einfach gegliederten Untersatz sind zwei Schubladen angebracht. Die Höhe nebst Untersatz beträgt 1,09 m, die Tiefe 0,66 und die Länge 1,76 m.

Die nächstfolgenden beiden Truhen, von denen die erstere in Bozen, die zweite in Salzburg erworben wurde, sind im Aufbau sehr ähnlich. Die erstere, Fig. 70, hat keine eigentliche Intarsien ist aber mit verschiedenen Hölzern schön fourniert. Die Front wird durch drei jonische Pilaster gegliedert. Dazwischen zwei breite Bogenstellungen, die hier durch ein besonders schön gemasertes Fournier von ungarischer Esche -- ähnlich auch an den Seiten-

Fig. 70. Tiroler Truhe; um 1600.

teilen — gefüllt sind. Die Füllungen der Hauptpilaster, derjenigen der Bogenpilaster und die Bogenzwickel haben auf dem gemaserten Fournier aufgeleimte, in hartem Holz (Birnbaum?) geschnitzte Blattwerkfüllungen mit Delphinen. Zeichnung und Ausführung sind äußerst sauber und fein, so daß die Truhe, deren ursprünglicher Untersatz durch flachkugelige Füße ersetzt ist, als mustergültig bezeichnet werden kann. Die Höhe beträgt 0,75, die Tiefe 0,77 und die Länge 1,75 m. Der Deckel folgt mit drei Kröpfungen der Gliederung der Vorderwand und ist oben glatt und mit geometrischer Furniereinteilung versehen.

Das zweite Stück ist ebenfalls durch drei jonische vorgekröpfte Pilaster, die aber schlanker gebildet sind und sich stark verjüngen, gegliedert. Zwischen ihnen doppelt gerahmte rechteckige Intarsiafüllungen mit Blumenvasen und Vögeln in bunt gefärbten Hölzern in ziemlich naturalistischer Zeichnung, die

Digitized by Google

auf schachbrettartigem, perspektivisch behandeltem Fußboden stehen. Die Pilaster und die beiden Füllungen des Deckels haben ebenfalls eingelegte Ornamentfüllungen. Diejenigen der Vorderseite sind von Schnitzwerk, Blatt- und Rollwerk, umrahmt. Die Truhe, deren Untersatz fehlt, ist 0,64 m hoch, 0,66 tief und 1,70 m breit. Während die ersteren beiden Stücke noch den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts angehören könnten, ist die letzte schon ins 17. zu setzen.

Eine der jüngeren im Museumsbesitz befindlichen Truhen ist die nächste. Auch hier ist der Untersatz und die Truhe in der Vorderwand ganz architektonisch gegliedert, und zwar dreiteilig. Im Untersatz vier vorspringende Sockel, in den dazwischenliegenden Feldern mit reich profilierten Rahmen umgebene Füllungen. An der eigentlichen Truhe springen über den Sockeln Pilaster vor, die mehrfach gegliedert sich von unten nach oben verstärken.

Fig. 71. Schweizer Truhe: 1. Hälfte des 17. Jahrh.

Über den Pilastern ein richtiges ganz durchlaufendes Gebälk, dessen Hauptgesims durch den profilierten Deckelrand gebildet wird. In dem mittleren der drei Zwischenfelder eine Bogenstellung, in den seitlichen je eine umrahmte, in den oberen Ecken verkröpfte Füllungen. An den Seiten finden sich je zwei reichere, auf dem Deckel zwei einfache umrahmte Füllungen. Den Hauptschmuck des in seinen Verhältnissen sehr glücklichen, in der Hauptsache aus Fichten- oder Tannenholz hergestellten, aber fast durchaus mit verschiedenartigen und -farbigen Hölzern fournierten Möbels bilden seine Intarsien. Einfach geometrisch in den Deckelfüllungen, reicher schon in den seitlichen, überziehen sie die Vorderseite in fast überreicher Fülle. Alle umrahmten Flächen sind mit reichsten Ornamentfüllungen überzogen, in jener barocken, dünnstrichigen Zeichnungsweise, wie sie im Süden dem gleichzeitigen nordischen Knorpelstil entsprach. Abgesehen von der, der ganzen Stilart innewohnenden Verfalltendenz, muß man dem Ver-

Digitized by Google

fertiger eine ausserordentlich sichere und gewandte Formensprache nachsagen. Auf den beiden seitlichen Feldern der eigentlichen Truhenvorderwand läßt er sein Rankenwerk aus Vasen entsprießen, in den übrigen Füllungen ist es frei entwickelt, stets untermischt mit Fratzenwerk, für das der fromme Tiroler die landläufige Teufelsvorstellung zum Vorbild genommen zu haben scheint. Im Fries des abschließenden Gebälks sind die Namen der Besteller zu lesen: Georg Herl, Maria Herlin, Cordula Mosburgerin. Unter der mittleren Bogenstellung: Anno 1631. Neben den Füllungen ist noch im gleichen Stile behandeltes, ausgesägtes und aufgeleimtes Ornament verwendet. Das vorzüglich erhaltene, weil vorzüglich gearbeitete Stück darf als Meisterwerk der Schreinerkunst der Spätrenaissance angesprochen werden. Die Höhe (nebst Untersatz) beträgt 0,96, die Tiefe 0,65 und die Länge 1,75 m.

Kein wesentlicher stilistischer Unterschied besteht zwischen den oben beschriebenen und der in Fig. 71 wiedergegebenen Truhe aus der Schweiz. Nur daß in diesem Falle die Wirkung eine noch unruhigere geworden ist. Die Färbung des Holzes verfügt über mehr Nuancen, insbesondere ist Grün, an einzelnen Stellen — im Kostüm der Mittelfigur auch Blau und Rot — verwandt. Um recht realistisch zu sein, ist das Quaderwerk durch Anbrennen der einzelnen Holztäfelchen schattiert. Die Einteilung der auf dem üblichen Untersatz stehenden Truhe ist wie gewöhnlich an der Vorderseite zweiteilig. Links und rechts je eine durch zwei Arkaden durchbrochene, gequaderte Mauerfläche, an den Seiten durch schmale Füllungen mit auf Sockeln stehenden Obelisken begrenzt, in der Mitte eine Art Portalbau, in der der glückliche Besitzer des Möbels, nach der Inschrift Johann Scherer 1651, ganz in der Art der Schweizerscheiben im Sonntagsstaate abkonterfeit ist. Die Arkaden im Mauerwerk sind mit gotischen Ornamentfüllungen in abwechselnder Farbengebung ausgefüllt. Die Zeichnung des Ornaments ist schon eine wilde. Die Profilierungen sind recht mäßig. Der Deckel zeigt oben einfache Rahmenfüllung. Der Untersatz in der Mitte mehrfach geschweift ausgesägt, hat links und rechts zwei kleinere Schubladen und einfachere meist geometrische Einlegearbeit, die sich durch ziemlich ungeschickte, zur eigentlichen Truhe nicht passende Anordnung auszeichnet. An den Seitenteilen sowohl der Truhe als des Aufsatzes sind Renaissancefüllungen, die stilistisch dem 16. Jahrhundert näher stehen, aufschabloniert. Die Maße sind 0,99 Höhe, 0,64 Tiefe und 1,94 m Länge.

Eine zweite, kleinere Schweizer Truhe, ungefähr aus derselben Zeit zeigt außer der ebenfalls sehr reichen Einlegearbeit fast gar keinen Schmuck. Auf einem ganz schlichten Postament mit mittlerer Schublade erhebt sich die eigentliche Truhe, deren Vorderseite in zwei Felder mit ovalen Ornamentfüllungen zerfällt. Die die Felder umrahmenden senkrechten und ziemlich breiten Felder sind ganz mit Ornament bedeckt, das einfach aber recht ordentlich gezeichnet ist. Sie ist 0,6 m hoch, 0,53 tief und 0,94 lang.

Von den oberdeutschen Truhen, die nicht aus Tirol stammen, hat die wichtigste aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammende, Franken zur Heimat. Sie zeigt deutlich die Neigung zum Prunkmöbel und in der

Digitized by Google

reichen Architektur, welche die vordere Schauseite bekleidet, kann man füglich behaupten, daß sie zu der konstruktiven Einrichtung der Truhenkiste in ziemlichem Gegensatze steht. Der gesonderte Untersatz hat drei Sockelvorsprünge, auf denen dann auf nochmaligem niedrigem Postamente sich drei weitgestellte toskanische Säulenpaare aufbauen. Zwischen den Säulenpaaren in besonderer Umrahmung eine Ädicula mit von karyatidenartigen Figuren getragenen Giebeln. Zwischen den einzelnen Säulen der drei Paare ein aus Bogennische und Fenster darüber bestehender Aufbau. Über den Säulen ein Fries mit Wappen. Alle Flächen, alle Architekturteile, selbst die Säulenschäfte sind mit Einlegearbeit bedeckt. In den beiden Hauptnischen je eine figürliche Darstellung, Justitia und Fides, in den Bogennischen Vasen mit Blumensträußen, darüber in den viereckigen Öffnungen Masken. Ähnlich die ganz originell in eine große Zahl von Feldern eingeteilten Schmalseiten. Der Reich-

Fig. 72. Prachttruhe aus Franken; Ende des 16. Jahrh.

tum der Zierrate steht aber mit Erfindung und Ausführung nicht ganz in richtigem Verhältnis. Der Untersatz ist modern, offenbar nach dem alten Original getreu gefertigt, wobei die sicher im Original vorhandenen drei Schubladen weggelassen wurden, der Deckel, der in drei Felder ebenfalls mit eingelegten Füllungen zerfällt, stark restauriert. Die Truhe ist vermutlich von einem provinzialen Meister in Bamberg oder Forchheim angefertigt worden.

Die an dem oberen Fries angebrachten, ebenfalls in Einlegearbeit hergestellten sechzehn kleinen Wappen geben über den Besitzer und die Zeit der Herstellung keinen absolut sicheren Aufschluß. Man kann annehmen, daß die in der Mitte getrennte Reihe hier beginnt und nach links und rechts (vom Beschauer) die Ahnenprobe des Besitzerpaares darstellen soll. Die zwei mittleren Wappen sind diejenigen der Wiesenthau (links vom Beschauer) und Aufseß (rechts vom Beschauer). Von den mannigfachen Familienverbindungen

Digitized by Google

beider Familien im 16. Jahrhundert könnte, wenn die obige Annahme richtig ist, am ehesten Christoph von Wiesenthau und Cordula von Aufseß, deren Ehe von 1583—1599 währte, inbetracht kommen. Auf der Aufseß'schen Ahnenseite*) (rechts vom Beschauer) folgen die Wappen der Giech, Rüssenbach (Riesenbach), Streitberg, Littwag (Littbeck), Lichtenstein (Lichenstein), Aufseß und Deuchern, was als Ahnenreihe für Cordula von Aufseß höchstens bis zu Littwag stimmen würde, wobei das zwischenstehende Streitberg noch dazu ausfallen müßte. Die links stehenden und also vermutlich die Wiesenthau'schen Ahnen angebenden Wappen sind von rechts nach links Schafstall, Aufseß, Schaumberg, Kemnath (Kemmet), Sheberg (Schbegern), Egloffstein, Hauger (Haiicher). Sie stimmen für Christoph von Wiesenthau auch bis zur vierten Stelle. Nach einer Katalognotiz stammt die Truhe aus Freiherrlich von Schaumburg'schen Besitz und da sie schon zur Zeit des Freiherrn Hans von Aufseß in den Sammlungen sich befand, ist sie wohl durch dessen Familienbeziehungen ins Museum gekommen.

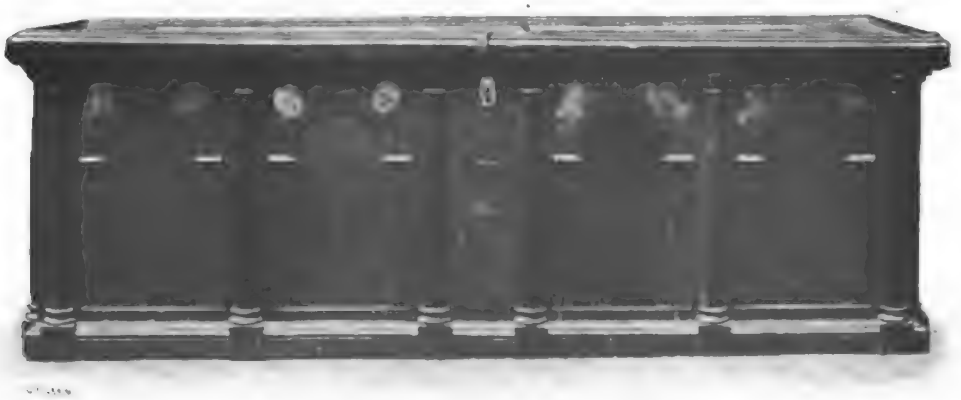


Fig. 72. Hessische, bemalte Truhe von 1586.

Die Maße des stattlichen in Fig. 72 wiedergegebenen Möbels sind: Höhe 1,04 m, Tiefe 0,9 m und Länge 2 m.

Von einer den oben beschriebenen tirolischen ähnlichen und gleichzeitigen Truhe, die den ältesten Beständen des Museums angehört, steht die Provenienz nicht fest. Jedenfalls ist sie süddeutsch. Die teilweise Verwendung von Eichenholz läßt an fränkischen Ursprung denken. Die Truhe ist hier dreiteilig angelegt. An den Seiten legen sich zwei Risalite mit je zwei jonischen Pilastern vor. Der hier erhaltene Untersatz mit drei Schubladen folgt dem oberen Aufbau. Die Seitenfelder zeigen Bogenstellungen mit in Einlegearbeit hergestellten Mauerwerk, die innere Füllung ist mit stilisiertem Blattwerk eingelegt. Im Mittelfeld von einem eingelegten Fries umgeben eine queroblonge, innen ovale Füllung ebenfalls mit Intarsien. Der Deckel ist wieder in zwei schlicht gelassene Felder geteilt. Das recht gute Stück ist 1 m hoch, 0,73 tief und 1,76 m breit.

*) S. Otto von Aufseß, Geschichte des uradeligen Aufseß'schen Geschlechtes in Franken, Berlin 1888.

Digitized by Google

Einen einfacheren ebenfalls oberdeutschen Truhentypus stellen die in weichem Holz und in Bemalung hergestellten Truhen dar, von denen das Museum zwei Exemplare besitzt. Das ältere aus dem Jahre 1595 stammende und in Fig. 73 wiedergegebene Stück, ist wie alle seines gleichen mit einfacher Architektureinteilung versehen. Sechs schlanke toskanische Säulen umschließen vier ganz einfache Bogenstellungen und in der Mitte ein schmäleres Feld ohne eine solche. An den Seiten je ein gleichartiges Säulenpaar mit einer breiteren Bogenstellung. Die Art der Behandlung und Bemalung läßt den Schluß zu, daß die letztere als Surrogat für die kostbare Einlegearbeit in verschiedenen Hölzern eintreten sollte. Abgesehen von den figürlichen und Wappenmalereien ist die Truhe in zwei Tönen, Dunkelolivgrün und Rotbraun gehalten. Die vier in den vorderen Bogenstellungen gemalten Wappen sind von links nach rechts (vom Beschauer) die der Dieden, Dragsdorf, Dalberg und Lyne, genannt Moren. Die beiden mittleren geben wohl das erste Besitzerpaar, die seitlichen die beiderseitigen nächsten Ahnen an. Da die drei erstgenannten Familien hessische sind, so ist damit das Ursprungsland der Truhe gekennzeichnet. Der in der Mitte stehende Schütze in charakteristischer Zeittracht, die Engelsköpfe in den Zwickeln vor Allem aber die an den Schmalseiten angebrachten Profilköpfe Pax und Fides zeigen die Hand eines recht tüchtigen Malers. Die Maße sind: Höhe 0,7, Tiefe 0,73 und Länge 1,87 m.

Einer einfacheren kleineren Truhe des 17. Jahrhunderts brauchen wir nur kurz Erwähnung zu tun. Sie ist aus weichem Holz schwarzbraun gestrichen. Ihr einziger Schmuck besteht aus einer sehr einfachen zweiteiligen architektonischen Gliederung der Vorderseite durch drei Pilaster. Zwischen diesen zwei gekröpfte Füllungen in denen in kleinem Maßstab zwei Wappen aufgemalt sind. Die Wappen sind diejenigen der Familie Tal und Adelshofen, von denen die letztere in bayrisch Schwaben im Gerichte Landsberg am Lech ansäßig war. Sie mißt 0,54 in der Höhe, 0,57 in der Tiefe und 1,68 m in der Länge.

Das jüngste Stück der Truhen, soweit sie der Sammlung der Hausgeräte angehörig, entstammt dem bayerischen Schwaben und zwar dem Allgäu. Es kann sich mit den vorbeschriebenen Tiroler Truhen, wie auch den Schweizer Truhen, in keiner Beziehung messen. Im Aufbau ist es diesen insofern gleich, als es einen gesonderten Untersatz hat, der vorn in fünf Felder geteilt und in der Mitte geschweift ausgesägt ist, aber keine Schubfächer enthält. Die Vorderfront ist zweiteilig angelegt, so daß neben einem schmalen Mittelfeld je zwei knopfartig gedrehte Säulenpaare ein breiteres umrahmtes Feld umgeben. Die Zwischenräume zwischen den Säulen, die umrahmten Felder und der Mittelstreifen, sowie die Füllungen des Untergestells sind mit ziemlich schwach gezeichnetem Rankenornament, das ausgesägt und aufgeleimt ist, geziert. Der äußerlich reiche und günstige Eindruck der Truhe vermag bei näherer Prüfung nicht standzuhalten. An den Schmalseiten in Einlegearbeit zwei aus durchgesteckten Quadraten gebildete Sterne. Als Entstehungszeit kann das Ende des 17. Jahrhunderts gelten. Die Maße sind 0,89 Höhe, 0,70 Tiefe und 1,67 m Länge.

DAS ANGEBLICHE HIRSCHVOGEL-PORTRÄT VON G. PENCZ IN KARLSRUHE.

VON FRIEDRICH H. HOFMANN.

Mit einer Tafel und fünf Abbildungen im Text.

Nach Dürers und Holbeins Tod hat wohl kaum einer der deutschen Maler der Renaissance wieder ein Bildnis geschaffen, das dem berühmten Porträt eines älteren Mannes von der Hand des Georg Pencz in der Kunsthalle zu Karlsruhe an die Seite gestellt werden dürfte. Trotz der hervorragenden künstlerischen Bedeutung des Bildes, trotzdem Wappen (Abb. 1) und Alter des Dargestellten und das Jahr der Anfertigung auf dem Bilde selbst angebracht sind, ist es jedoch bis jetzt nicht gelungen, über die porträtierte Persönlichkeit authentische Aufschlüsse zu erhalten. Meist geht das Gemälde in der älteren Litteratur als das Porträt eines »Goldschmiedes« oder aber eines »Münzmeisters«, eine naheliegende Deutung, da der Mann ein Zängchen — nicht Zirkel, wie man häufig lesen kann — in der Hand hält, und im Hintergrunde eine große Goldwage aufgestellt ist. Erst ganz neuerdings ist ein Versuch gemacht worden, die Persönlichkeit festzustellen, indem man das Bild als Porträt des Nürnberger Glasmalers Veit II. Hirschvogel in Anspruch genommen hat [1]). Gegen diese Taufe sprechen jedoch gewichtige Gründe, die im Folgenden klar gelegt werden sollen.

Im Hintergrunde des Karlsruher Bildes ist an der Wand des Zimmers über der Goldwage ein Zettelchen angebracht mit der Inschrift: »Da man 1545 jar zelt, was ich 53 jar alt«; dieser Cartellino enthält auch das aus G. und P. bestehende Monogramm des Malers. Aus dieser Inschrift ergibt sich somit als Geburtsdatum des Dargestellten 1492. Nun steht aber das Geburtsjahr des jüngeren Veit Hirschvogel ganz einwandfrei fest. Aus der eigenen Grabschrift des Meisters, einem wohl kaum anzuzweifelnden authentischen Dokument, geht hervor, daß er 1487 geboren wurde [2]). Die Grabschrift dieses Epitaphs im Johannisfriedhof in Nürnberg hat folgenden Wort-

1) Koelitz, Katalog der Gemäldegallerie der großherzogl. Kunsthalle in Karlsruhe, Karlsruhe o. J., S. 55, Nr. 130. Der Direktion der großherzogl. Kunsthalle bin ich für gütige Unterstützung sehr zu Dank verpflichtet.

2) Vgl. dazu Rettberg, Nürnberger Briefe zur Geschichte der Kunst, Hannover 1846, S. 136. Lochner, Des Johann Neudörfer Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg; Quellenschriften für Kunstgeschichte etc., X., Wien 1875, S. 150.

Digitized by Google

laut: »Veit Hirschvogel der ander, welcher ein Glasmaler, und 27 Jar Stat-Glaser gewesen verschid an Sanct Görgen Abent In 1553. Jar seines Alters 66. Jar«[3]). Das Datum 1487 wird auch durch Friedrichs Untersuchungen über die Genealogie der Hirschvogel als Geburtsjahr Veits II. vollauf bestätigt[4]).

Somit ist die Angabe des Karlsruher Katalogs über die Lebensdauer des jüngeren Veit Hirschvogel (1492—1553) eine ziemlich willkürliche zu Gunsten der Bildtaufe und mit den historisch feststehenden Tatsachen nicht in Einklang zu bringen. Schon aus diesem Argument geht bis zur Gewißheit hervor, daß in dem Karlsruher Porträt nicht Veit II. Hirschvogel dargestellt sein kann.

Aber auch das auf dem Karlsruher Bild angebrachte Wappen ist von dem der Hirschvogel vollständig verschieden. Allerdings kommt das Hirschvogel-Wappen in 3 Varianten vor. Das älteste, das Wappen des Patriziergeschlechts, ist ein redendes Wappen, ein Hirsevogel oder Grünfink[5]), ein

1. 2. 3.

Abb. 1. Wappen auf dem Porträt in der Kunsthalle zu Karlsruhe. Abb. 2. Wappen des Nürnberger Patriziergeschlechts Hirschvogel. Abb. 3. Gebessertes Wappen des Augustin Hirschvogel.

naturalistisch gebildeter goldener Vogel im schwarzen Felde, auf der Zinne einer silbernen Mauer stehend[6]). (Vgl. Abbildung 2.) In dieser Blasonierung findet sich das Wappen z. B. in allen Geschlechterbüchern der Stadt Nürnberg[7]). Auch über dem berühmten Kamin im Hirschvogel-Saal in Nürnberg ist es in dieser Form angebracht[8]). Wesentlich von diesem Wappen ab-

3) Trechsel, gen. Großkopff, Verneuertes Gedächtnis des Nürnbergischen Johannis-Kirch-Hofs, Frankfurt und Leipzig 1736, S. 318. Ob die Inschrift heute noch vorhanden ist, vermag ich augenblicklich nicht festzustellen.

4) Friedrich, Augustin Hirschvogel als Töpfer, Nürnberg 1885, S. 5.

5) Grimm, Deutsches Wörterbuch, 1877, Sp. 1572.

6) Siebmacher-Fürst, Das erneuerte Teutsche Wappenbuch, Nürnberg 1657, II, 158.

7) Die Abbildung des Hirschvogel-Wappens (Abbildung 2) ist gezeichnet nach einem Nürnberger Geschlechterbuch von ca. 1625 in der Bibliothek des bayr. Nationalmuseums, IVa 538, fol.

8) Abbildung bei Biede, Der Hirschvogelsaal, Nürnberg 1903.

weichend ist das Wappen der Glasmalerfamilie Hirschvogel, lediglich der Rumpf eines Vogels (Adlers?), von zwei Sternen begleitet[9]). Tinkturen weiß ich nicht anzugeben. Man hat auf Grund der Verschiedenartigkeit der Wappen die Zugehörigkeit der Glasmaler zu dem Patriziergeschlecht angezweifelt, eine Frage, auf die hier nicht eingegangen werden kann.

Die dritte Variante ist das Wappen des Augustin Hirschvogel, das dem Meister von dem damaligen römischen König Ferdinand »gebessert« wurde[10]). Es zeigt nach dieser »Besserung« einen heraldisch stilisierten goldenen Adler im blauen Felde über einer silbernen Mauer, die mit den drei roten Schildchen des sog. Künstlerwappens belegt ist. (Vgl. Abb. 3.)

Eine weitere Variante des Hirschvogel-Wappens, die Friedrich irrtümlicher Weise anerkennt[11]), dankt wohl nur einem Versehen O. T. von Hefners ihr Dasein. Wahrscheinlich urteilt Hefner nach einer schlechten Abbildung des Patrizierwappens sehr flüchtig, wenn er angibt, das Wappen der Familie sei ein goldener Adler auf silbernem Dreiberg im schwarzen Feld[12]). Die Zuweisung dieses Wappens an den Glasmaler Veit I. Hirschvogel vollends ist ein direkter Irrtum, denn dieser führte, wie erwähnt, nur das Wappen mit dem Vogelrumpf.

Man sieht, keines dieser drei Hirschvogel-Wappen stimmt mit dem Karlsruher Wappen überein. Am meisten Ähnlichkeit hat noch das gebesserte Wappen des Augustin Hirschvogel mit dem heraldischen Adler und den drei Künstlerschilden. Dieses Wappen wird wohl auch für die Taufe des Karlsruher Bildes bestimmend gewesen sein. Wie jedoch einerseits aus der Tatsache, daß dieses Wappen erst Augustin Hirschvogel in Wien von König Ferdinand verliehen wurde, andererseits aus dem oben erwähnten Grabstein der Familie Hirschvogel auf dem Johannisfriedhof in Nürnberg hervorgeht, hat der Nürnberger Zweig der Glasmalerfamilie dieses Wappen nie geführt, nie führen können; also kann es auch nicht als Wappen Veits II. in Anspruch genommen werden. Damit fällt wohl die Theorie der Übereinstimmung beider Wappen ohne Weiteres! Zudem ist auch die Annahme kaum zulässig, daß bei einem Porträt und besonders bei einem derartigen Meisterstück eine solch tiefgreifende Entstellung des Wappens vorgekommen sein kann. Und

---

9) Trechsel a. a. O. S. 318. — Abb. bei Bösch & Gerlach, Die Bronze-Epitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg, 1890 ff., Tafel 67, 2. Aus dieser Abbildung ist zu ersehen, daß Trechsel irrt, wenn er hier von einem »Schild mit einem Schildeshaupt« spricht; was er nämlich für das Schildeshaupt hält, ist lediglich ein Inschrifttäfelchen mit der Inschrift: »Feyt Hirschfogell · Glasser: 1520.«, hat also mit dem Wappenschild selbst nicht das Geringste zu tun.

10) Bergmann, Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des österreichischen Kaiserstaates vom 16.—19. Jhdt., I., Wien 1844, S. 288. Abbildung auch auf dem Porträt des Augustin Hirschvogel bei Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch, I, Nr. 937. — Dazu vgl. Friedrich a. a. O., Tafel II und VII und Camesina, Augustin Hirschvogels Plan der Stadt Wien vom Jahre 1547, Wien 1863.

11) a. a. O. S. 3.

12) v. Hefner, Siebmachers großes und allgemeines Wappenbuch, V, Nürnberg 1857, 1, Tafel 6.

selbst wenn wir an einen Irrtum oder eine Nachlässigkeit bezüglich der figürlichen Darstellungen glauben würden, hinsichtlich der Tinkturen des Wappens kann der Maler ganz unmöglich so unbekümmert gewirtschaftet haben, daß er Schwarz für Blau (beim Feld), Weiß-Schwarz statt Gold (beim Adler) setzen durfte. Es wird also wohl kaum noch ein Beweis nötig sein für die Behauptung, das Wappen auf dem Karlsruher Bild ist weder das Veits II., noch das sonst eines Mitgliedes der Familie Hirschvogel.

Wem gehört nun aber das Karlsruher Wappen an? Umfängliche Recherchen, die s. Z. H. Eyth, Zeicheninspektor in Karlsruhe, in dem Kgl. Kreisarchiv in Nürnberg und dem Kgl. Allgem. Reichsarchiv in München anstellte, führten zu keinem definitiven Resultat. Das Kgl. Allgem. Reichsarchiv mußte

Abb. 4. Epitaph des Georg Herz im Germanischen Museum.

damals mitteilen, daß »das auf dem fraglichen Gemälde angebrachte Wappen sich hier weder auf Siegeln Nürnberger Urkunden aus der betr. Zeit findet, noch in einigen aus der ehemaligen Habel'schen Sammlung stammenden Wappenbüchern, die zum Teil speziell Nürnberger Familien behandeln. Die meiste Ähnlichkeit weist immerhin noch das Hirschvogel'sche Wappen auf, doch fehlen ihm nach allen hier vorliegenden Überlieferungen die charakteristischen roten Herzen«[13]).

Und doch ist das Wappen das einer Nürnberger Familie, deren Angehörige sogar angesehene Ämter im Dienste der Stadt bekleideten. Im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg wird ein Bronze-Epitaph aufbewahrt[14]),

13) Manualakt des Kgl. Allgem. Reichsarchivs in München, Nr. 5264 rot.

14) Katalog der im germanischen Museum befindlichen Bronzeepitaphien des 15.—18. Jahrhdts., Nürnberg 1891, Nr. 23. Vgl. dazu Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum I, 1886, S. 218.

das in einem Dreipaß drei Wappen enthält; von diesen ist das oberste — wie ohne weiteres aus einem Vergleich der Abbildungen 1, Seite 72 und 4, Seite 74 erhellt — mit dem Karlsruher vollkommen identisch.

Aus der bekannten Publikation des Pfarrers Trechsel über den Johannis-Friedhof in Nürnberg läßt sich nun nachweisen[15]), daß zu diesem Wappen eine rechteckige Tafel mit folgender Inschrift gehörte: ANNO DNI M:DXXXVI : DEN XVII : IANVARII STARB DIE ERBAR FRAV SIBILLA IORG HERTZIN DER GOT GENAD. ANNO DNI M : D : XLVII : DEN XIII : AVGVSTI STARB DIE ERBAR FRAV BARBARA IORG HERTZIN DER GOT GENEDIG SEI[16]). Aus der heraldischen Anordnung der Wappen geht weiterhin hervor, daß das obere Wappen das des Jörg Herz darstellt, des Gatten der beiden Frauen Sibylla († 1536) und Barbara († 1547). Das Wappen ist also teilweise wenigstens ein redendes.

Nachforschungen nach diesem Jörg Herz im Stadtarchiv Nürnberg blieben leider resultatlos[17]). Dagegen fand sich im Kgl. Kreisarchiv manches aufklärende Material. Jörg Herz war Bürger von Nürnberg; er wohnte »an der alten Ledergasse«. Bereits Ende Oktober 1524 wurde er vom Rate der Stadt als Vertreter des erkrankten Münzmeisters und Wardeins zum Münzordnungstag nach Eßlingen gesandt. 1537 erscheint er als städtischer Münzkürner. Als solcher wurde er anfangs der fünfziger Jahre nach Joachimstal geschickt. Jörg Herz starb im Oktober 1554; er war dreimal verheiratet gewesen. Sein ältester Sohn und Amtsnachfolger war Sebald Herz, der in einen langwierigen Erbschaftsprozeß um Haus und Werkstatt mit seinen Geschwistern verwickelt wurde[18]).

Sebald Herz (Hertz) wird ferner als »Nurmbergischer sonderbarer Wardein« 1560 (6. März) genannt in dem »Abschied und Handlung des Fränckischen Reichs-Kreiß-Tags zu Nürnberg das Münz-Weesen betreffend«[19]). Am 3. Mai 1562 bei dem Münz-Probations-Tag zu Nürnberg ist er jedoch nicht mehr im Dienste der Stadt, »nachdem ein erbar rath hie zu Nurmberg iren sonderbaren probirer geendert, und an Seboldten Hertzen statt einen andern angenommen und presentirt, nemblich Lucaßen Walther«[20]). Einen Paul Herzer, Goldschmied, finde ich 1547 in Nürnberg[21]); er ist wohl auch ein Mitglied

15) a. a. O. S. 647.

16) Der Text der Inschrift nach dem Katalog der im germanischen Museum befindlichen Bronzeepitaphien, Nr. 24.

17) Gütige Mitteilung des Herrn Archivrats Dr. E. Mummenhoff in Nürnberg.

18) Ratsverlässe und Ämterbücher der Stadt Nürnberg; die Notiz über das Sterbejahr aus der Abschrift eines Totenbuches. Gütige Mitteilung des Königl. Kreisarchivs Nürnberg.

19) Hirsch, Des Teutschen Reichs Münz-Archiv, Nürnberg 1756, I, 416.

20) Ebenda II, 5. — Gebert (Geschichte der Münzstätte Nürnberg, 1890) kennt weder Sebald Herz, noch Lucas Walther; über die dienstliche Stellung des Münzkürners zu Münzmeister und Wardein ist hier ebenfalls nichts zu finden.

21) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler; Quellenschriften zur Kunstgeschichte XI, 1904, Nr. 3031, 3033. Ob der ebenda Nr. 3404 erwähnte Goldschmied Sebastian Hetzer (1552) gleichfalls hieher gehört, wage ich nur andeutungsweise zu streifen. Später (im 17. Jhdrt.) finden sich ebenfalls Goldschmiede mit dem Namen Herz (Herzer) öfters in Nürnberg.

Digitized by Google

unserer Familie, vielleicht der Bruder des Jörg. Leider ließen sich die Namen der Frauen dieses Jörg Herz nicht ausfindig machen. Es wird jedoch auch ohne diese Feststellung kein Zweifel möglich sein an der Annahme, daß der Nürnberger Münzkürner Jörg Herz mit dem auf dem Bronze-Epitaph genannten Jörg Herz identisch ist, daß also auch diesem das dort angebrachte Wappen zugehört. Daß auf dem Epitaph nur zwei Frauen genannt sind, während

Fig. 5. Porträt des Georg Herz von Georg Fenitzer.

feststeht, daß der Münzkürner Jörg Herz dreimal verheiratet war, ist sicher nicht auffallend, denn von 1547, dem Todesdatum der zweiten Frau, bis 1554, seinem eigenen Todesjahr, hatte Jörg Herz gewiß noch genug Zeit, sich ein drittesmal zu verheiraten.

Was liegt nun näher als der Schluß, in dem Karlsruher Bild, das nachgewiesenermaßen das gleiche Wappen, wie das Bronze-Epitaph des Germanischen Museums zeigt, das Porträt des Nürnberger Münzkürners Jörg Herz zu sehen? Daß in dem Karlsruher Bild ein Münzmeister oder Goldschmied

Digitized by Google

dargestellt ist, wurde — wie bereits erwähnt — schon seit langem erkannt. Die Goldwage im Hintergrund und die sogen. Kornzange (molette) in der Hand des Porträtierten sind die deutlichsten Anhaltspunkte für diese Erklärung. Mit diesen Emblemen stimmt auch die amtliche Eigenschaft des Jörg Herz als Münzkürner der Stadt Nürnberg aufs befriedigendste überein.

Nun findet sich aber in der reichhaltigen Sammlung »von Nürnbergischen Porträten«, die G. W. Panzer veröffentlicht hat[22]), ein Schwarzkunst-Blatt in 4° verzeichnet mit der Unterschrift: Georg HERTZ, Gemmar. Norib. Obiit Anno 1554. G. F. fec. Um zuerst den Verfertiger des Blattes festzustellen, der sich mit seinen Initialen G. F. nennt: es ist Georg Fenitzer, der gegen Schluß des 17. Jahrhunderts eine lange Reihe mehr oder weniger guter Bildnisse von Nürnbergern herausgab; als Künstler ist er nicht eben von Bedeutung. Ein Exemplar dieses Stiches bewahrt die Porträtabteilung der Kgl. Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung in München; auch im Germanischen Nationalmuseum befindet sich das Porträt. Es zeigt in ovalem Rahmen das Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren mit starkem Vollbart, nach rechts gewendet; bekleidet mit Pelzschaube und Barett; die linke Hand liegt auf der Brust. Die Unterschrift, die Panzer ziemlich genau kopiert hat, lautet: GEORG HERTZ GEMMAR : Norib: Obyt Anno 1554. Rechts unten: G. F. fec. (Vgl. Abb. 5, S. 76.) Die Bezeichnung »Gemmar.« ist selbstverständlich Abkürzung von gemmarius und bedeutet einen »Juwelier«. Wenn auch der amtliche Titel eines Münzkürners auf dem Stich fehlt, so ist es doch zweifellos, daß wir es hier mit einem Porträt unseres Jörg Herz zu tun haben; das Todesdatum 1554 beseitigt vollends etwaige Bedenken.

Und in der Tat, vergleichen wir den Stich Fenitzers nun schließlich mit dem Karlsruher Porträt, so fällt sofort viel Gemeinsames in die Augen, besonders der starke hängende Schnurrbart, die große gebogene Nase. Schlagend allerdings ist die Übereinstimmung beider Bilder nicht, vielleicht nicht einmal genügend, ohne weitere Belege eine Identität der beiden dargestellten Persönlichkeiten zu konstruieren. Dabei müßten allerdings immer noch die so verschiedenen künstlerischen Qualitäten beider Porträts ein gewichtiges Wort mitreden! Nachdem aber doch einmal alle übrigen Tatsachen so überraschend zusammenstimmen, schließt nun gerade Fenitzers Stich die Kette der Beweise, indem er wenigstens der Möglichkeit einer Identität nicht widerspricht. Wir dürfen also mit Sicherheit in dem Karlsruher Bild ein Porträt des 1554 gestorbenen Nürnberger Münzkürners Georg Herz erkennen.

22) Beytrag zur Geschichte der Kunst oder Verzeichnis der Bildnisse der Nürnbergischen Künstler, Nürnberg 1784, S. 25. Vgl. dazu Panzer, Verzeichnis von nürnbergischen Porträten, Nürnberg 1790, S. 101.

Digitized by Google

ZU DÜRERS STICH B. 98.

VON ALFRED HAGELSTANGE.

Die Dürer-Forschung der letzten Jahre hat den Nachweis geliefert, daß unser Künstler nicht der tiefsinnige Denker und grübelnde Philosoph war, als den man ihn früher, namentlich unter Hinweis auf einige schwer zu deutende Stiche, hinzustellen beliebte. Nachdem es Conrad Lange gelungen war, den vielumstrittenen Stich B. 71 (das Meerwunder) als Illustration einer der vielen damals allenthalben grassierenden Sagen und Wundermären nachzuweisen, fand Giehlow in einer Dichtung des Poliziano das wortgetreue Textvorbild der sogenannten großen Nemesis (B. 77). Einen Schritt weiter brachte uns Paul Weber, der in seinen »Beiträgen zu Dürers Weltanschauung« die Frage nach der Deutung der Idee in Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus eingehend behandelt hat. Volle Zustimmung fanden jedoch seine Ausführungen nur, insoweit sie sich auf das erste dieser drei Blätter erstrecken.

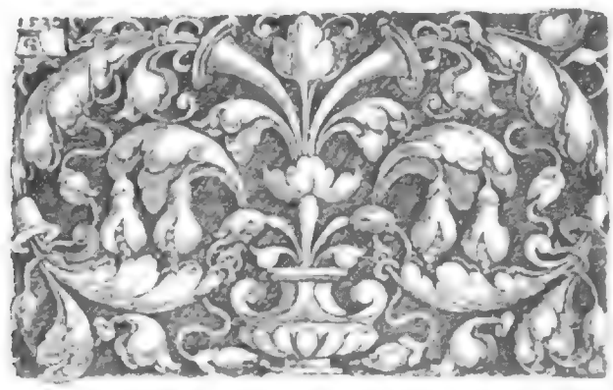
Weber geht da insofern über Hermann Grimm hinaus, als er dessen Auffassung, der Stich sei durch das Enchiridion militis christiani des Erasmus veranlaßt worden, nur als halbe Wahrheit gelten läßt; denn das Ideal des christlichen Ritters reicht, wie er in engster Fühlung mit den litterarischen Erzeugnissen der religiösen Geistesrichtung der Zeit nachweist, bis auf die deutsche Mystik des 14. Jahrhunderts zurück. Das Thema lag sozusagen in der Luft, und Dürer schöpfte aus der gleichen Quelle wie Erasmus, der für den Titel seiner Schrift sicherlich kein neues geflügeltes Wort prägte.

Was die nun wieder zu Ehren gekommene Bezeichnung Grimms, die unter dem Banne des Trilogie-Gedankens wieder mehr in den Hintergrund getreten war, noch annehmbarer macht, ist der Umstand, daß diese Benennung auch den Vorzug alter Überlieferung genießt. Die Belegstelle, die man für diesen Zweck herangezogen hat, findet sich im zweiten Teile von Sandrarts Teutscher Akademie (S. 233) und lautet: »So ist . . . auch der Christliche Ritter . . . mit so vielen Seltsamkeiten erfüllet, und die darinnen befindliche Bilder . . . in klein dermassen naturäl, daß wann sie gleich Lebens groß,

Digitized by Google

selbige nicht natürlicher seyn könten.« Einen weiteren und noch etwas älteren Beleg fand ich im Register eines im Besitz der Freiherrl. von Scheurl'schen Familie befindlichen Stammbuches von 1664. Es ist dies ein prachtvoll geschriebener, aufs feinste ausgestatteter Foliant, der mit verschiedenen eingeklebten Kupferstichen und Holzschnitten Dürers, Cranachs und anderer Meister geschmückt ist. Das orientierende Register des umfangreichen Bandes (Germ. Mus. Bibliothek: Sch. 276ª) verzeichnet den auf S. 80 eingeklebten Stich B. 98 folgendermaßen: »Geistliche Ritter mit dem Tod und Teuffel oder gespenst Reutter Philipp Rinck Nürnbergischer Einspenninger 1513«. Durch das hier gewählte Wort »geistlich«, das als Gegensatz zu »weltlich« gedacht ist, kommt die der Darstellung zugrunde liegende Idee noch präziser zum Ausdruck, als es in der Bemerkung Sandrarts geschieht.

Charakteristisch ist übrigens, daß auch hier wieder der Einspenniger (d. h. Geleitsreiter) Rinck erwähnt wird; und es dürfte wohl außer Zweifel sein, daß der Volksmund unser Blatt schon gleich bei seinem Erscheinen zu einer Illustration der über diesen Reitersmann kursierenden Fabeln und Wundermären gestempelt hat; eine Deutung, die von Dürer, wenn auch nicht vorausgesehen, so doch vielleicht gar nicht unliebsam empfunden wurde, da sie ja seiner Schöpfung eine weitgehende Verbreitung auch in jenen Kreisen garantierte, die weder für den hier zugrunde liegenden mystischen Gedanken noch für dessen künstlerische Formulierung eine Empfindung hatten, sondern in dem Blatte lediglich die sensationelle Illustrierung einer von Mund zu Munde gehenden Schauergeschichte sahen.



Digitized by Google

LITERARISCHE NOTIZEN.

Karl Ludwig, Kurfürst von der Pfalz (1617—1680). Von Dr. Karl Hauck. Leipzig. Verlag von Breitkopf & Härtel. 1903. 334 SS. 8.

Dem zweiten Gründer der Rhein-Neckar-Stadt hat der rührige Mannheimer Altertumsverein in diesem vierten Bande seiner »Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz« ein würdiges Denkmal gesetzt. Der neue Biograph Karl Ludwigs, Dr. Karl Hauck in München, dem wir bereits eine Geschichte der Stadt Mannheim zur Zeit ihres Übergangs an Baden (1899 in der gleichen Sammlung erschienen) verdanken, hat namentlich auch die mannigfachen Schätze des Münchener Haus- und Staatsarchivs heranziehen können. Das an Enttäuschungen reiche Leben eines deutschen Fürsten während des großen Krieges und nach demselben zieht in den vier gehaltvollen Kapiteln des Buchs — Karl Ludwigs Jugendjahre — K. L. als Reichsfürst — K. L. und seine Verwaltung — K. L. als Persönlichkeit — an dem Leser vorüber. Der Verfasser bemühte sich mit Erfolg, auf grund seiner umfassenden Quellenstudien, das Charakterbild seines Helden, das mehr von der Parteien Haß als von deren Gunst verwirrt in der Geschichte schwankte, in rechte Beleuchtung zu setzen, des Kurfürsten Thun und Lassen und jene widrigen Zeit- und Lebensverhältnisse, deren Zwang und Ungunst er jeweils unterliegen mußte, in gerechter Weise gegen einander abzuwägen. Zu einer solchen billigeren Beurteilung Karl Ludwigs beizutragen wird die vorliegende Darstellung an erster Stelle berufen sein. Zudem aber kann das auch durchaus angenehm lesbare Buch jedem etwas bringen, den die »Kulturgeschichte« des 17. Jahrhunderts auch nur einigermaßen zu fesseln weiß. Der stattliche Band ist mit zwei Autotypie-Porträts des jugendlichen und des alternden Kurfürsten geschmückt.

Papsturkunden des 12., 13. und 14. Jahrhunderts aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg mit einer historischen Skizze des venetianischen Klosters Brondolo. Von Jos. Knöpfler. S.-A. aus dem Historischen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft XXIV (307—18, 763—85).

26 unedierte Papsturkunden, von denen 19 dem venetianischen Kloster Brondolo bei Chioggia, 2 anderen italienischen Gotteshäusern und 5 deutschen Empfängern angehören, hat Dr. Joseph Knöpfler am kgl. allgemeinen Reichsarchiv in München aus den archivalischen Beständen des Germanischen Museums zusammengestellt und sie in mustergiltiger Weise ediert und kommentiert. Der Wiedergabe der Texte hat er einen beachtenswerten Abriß der Klostergeschichte von Brondolo vorangestellt. Mit seiner sorgsam vorbereiteten Herausgabe unserer noch ungedruckten Papsturkunden hat Knöpfler ein willkommenes Gegenstück geliefert zu den in diesen Blättern früher schon erschienenen Publikationen der Kaiserurkunden des germanischen Museums (vgl. Mitteilungen des G. N.-M. 1890 S. 3, 30, 73, 97 und 1898, 21—36). — Wenigstens kurz hingewiesen sei an dieser Stelle auf einige ergänzende Noten Kehrs zum gleichen Thema: Hist. Jahrb. XXV, 435. HH.

Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes vom Mittelalter bis zur Zeit des Rokoko. 100 Tafeln in Lichtdruck, direkt nach den Originalen aufgenommen, mit Erläuterungen herausgegeben von Dr. Hans Stegmann, Konservator am Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Lübeck 1904. Verlag von Bernhard Nöhring.

Die vorliegenden drei ersten Hefte lassen erkennen, daß es sich um eine Publikation vornehmsten Stils handelt. In vortrefflichen Lichtdrucken großen Formats werden auserlesene Werke deutsche Plastik und deutschen Kunstgewerbes, Gebiete, die in den übrigen Kunstpublikationen recht stiefmütterlich behandelt werden, einem größeren Kreise erschlossen. Ein kurzer Text begleitet die Bilder, in dem das Wesentliche des Werks angegeben und knapp und prägnant auf seine künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung hingewiesen wird.

Ernst Fischer, Die Münzen des Hauses Schwarzburg. Ein Beitrag zur Landesgeschichte der Fürstentümer Schwarzburg-Sondershausen und Schwarzburg-Rudolstadt. Mit 16 Lichtdrucktafeln. Heidelberg 1904. Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.

Der vorzüglich durchgearbeitete, 666 Nummern zählende Katalog der Münzen und Medaillen, mit Einschluß der Kippermünzen, bringt außer den ausführlich und knapp gefaßten Lebensdaten der Münzherren, sehr sorgfältige Münzbeschreibungen und bei selteneren Stücken zuverläßige Angaben über Fundort, Herkunft und gegenwärtige Besitzer. Wie dieser Ernst Fischer'sche Katalog der erste ausführliche über dieses ganze Gebiet ist, so dürfte er schwerlich so bald übertroffen werden können. — Der Katalog, der übrigens auch typographisch und durch die vielen Abbildungen in Lichtdruck eine sehr erfreuliche Erscheinung bildet, wird durch einige sehr willkommene historische Aufsätze zur Geschichte der Schwarzburger Grafen und Fürsten, des Wappens u. A. zu einem Handbuch, das der Historiker der sächsisch-thüringischen Staaten und Häuser immer mit sicherem Erfolg wird benutzen müssen. W. B.

Urkunden zur Entstehungsgeschichte der ersten Leipziger Grosshandelsvertretung. Der erste Leipziger Handlungsgehilfenverein. Herausgegeben von der Handelskammer zu Leipzig. Verfaßt von deren Bibliothekar Siegfried Moltke. Mit mehreren Abbildungen. Leipzig. In Kommission bei der Buchhandlung von A. Twietmeyer. 1904.

Nachdem Siegfried Moltke vor einigen Jahren in seiner Geschichte der Leipziger Kramer-Innung einen sehr inhaltreichen Beitrag zur Leipziger Handelsgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts gebracht, bietet er in den beiden hier angezeigten Arbeiten, die sich auf eine große Reihe urkundlicher Materialien stützen, einen wissenschaftlichen Beitrag zur Handelsgeschichte Leipzigs im 17. und 18. Jahrhundert. Die Arbeiten Moltkes stellen eine sehr erfreuliche wert- und grundbietende Bereicherung der handelsgeschichtlichen Forschungen dar und der Leipziger Handelskammer, als der Herausgeberin des sogar mit farbigen Tafeln geschmückten Werkes werden die Freunde und die Vertreter handelsgeschichtlicher Darstellungen zahlenden Dank wissen. Dr. E. W. B.

John Ruskin. Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung. Bd. XI – XV: Moderne Maler. Leipzig. Eugen Diederichs. 1902/4. 8°.

Die mit gerechtfertigtem Beifall aufgenommene Ruskin-Publikation des verdienstvollen Diederichs'schen Verlags schreitet rüstig voran. Der vor kurzem erschienene 5. Band der »Modern Painters« beschließt die erste deutsche Ausgabe dieses epochemachenden Erstlingswerkes, das Ruskin bekanntlich zur Rechtfertigung Turners schrieb, und in dem er uns eine Ästhetik des Impressionismus gegeben hat, wie sie eingehender und lebendiger kaum gedacht werden kann. Man glaubt einen brausenden Lobgesang auf die ewige Schönheit und Vollkommenheit aller Werke Gottes zu hören, wenn man dieses Buch liest, das mit einer grenzenlosen Ehrfurcht vor allen, selbst den geringfügigsten Schöpfungen der Natur geschrieben ist, und das gerade durch die, ich möchte sagen, an-

Digitized by Google

dächtige Liebe, die fast aus jedem Worte spricht, uns zu einem ästhetischen Genuß an der Landschaft und ihren einzelnen Teilen einladet, wie er bloß stillen, heiteren Menschen mit offenem Auge und warmen Herzen in den seltenen Stunden glücklicher Ruhe und andachtsvollen Genießens zu teil wird.

Und neben dieser Ehrfurcht vor dem Kleinsten ist es noch etwas anderes, was unsere Sympathie und unser lebhaftes Interesse wachzuhalten imstande ist: ich meine die überzeugende Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit, die wie aus allen Worten Ruskins so ganz besonders aus dessen Ausführungen über die modernen Maler herausklingt. Man merkt, daß das Werk aus einem inneren Zwang heraus geschrieben ist, daß es im festen, unerschütterlichen Glauben an die künstlerischen Offenbarungen eines Mannes abgefaßt ist, dem von vielen Seiten bitter Unrecht geschah. »Ich hörte«, sagt Ruskin im Vorwort »wie Falsches als Wahrheit verkündet wurde und war gezwungen, es zu verneinen. Nichts anderes wäre mir möglich gewesen. Ich wußte nicht, was die Folge meines Beginnens sein werde oder ob ich überhaupt dazu berufen war; aber ich sah die Lüge prahlerisch inmitten meines Weges stehn, und es gab keinen Pfad um sie herum, nur über sie hinweg.«

Zwischen dem ersten und letzten Worte des fünfbändigen Werkes liegt eine Zeitspanne von siebzehn Jahren, innerhalb deren das seltsame Buch gewachsen ist wie ein Baum, dessen frischgrüne Zweige vom alternden Stamme gar wesentlich verschieden sind. Was Wunder, wenn sich ein steter Wechsel in Anschauung und Urteil ergibt, der vielleicht diesen oder jenen Leser abschrecken wird, andererseits jedoch auch wieder als Beweis dafür gelten kann, daß die Überzeugung jedesmal wahr und echt gewesen ist, weil sie stets mit einer solchen Schärfe und Prägnanz zum Ausdrucke kommt, daß sie eine spätere Einschränkung oder Modulierung unmöglich macht und lediglich einen strikten Widerruf als Kennzeichen des fortgeschrittenen Urteils verträgt. »Jede wahre Überzeugung ist lebendig und zeigt ihr Leben dadurch, daß sie der Nahrung und des Wachstums fähig ist, und somit auch des Wechsels.«

Es würde zu weit führen, wenn man beginnen wollte, das Monumentalwerk in seinen einzelnen Teilen richtig zu charakterisieren und entsprechend zu würdigen. Nur auf eine Stelle im letzten Bande soll noch besonders verwiesen werden, wo der Versuch gemacht wird, das Wesen großer Künstler aus dem Charakter der Landschaft, der sie entstammen, zu erklären. Ruskin kommt da (S. 313) auch auf Dürer und dessen Heimat zu sprechen, die er künstlerisch folgendermaßen bewertet: »Der Baustil Nürnbergs ist stark überschätzt worden. Der Reisende, der ein paar Tage in Nürnberg weilt, wird von dem altertümlichen Aussehen der Straßen entzückt sein. Diese Wirkung wird aber hauptsächlich durch die Vorrats- oder Speicherfenster hervorgerufen, die an den Dächern angebracht sind. Fast jedes Haus hat mindestens ein kühn vorspringendes Giebelfenster« an dessen Dach eine Winde zum heraufziehen von Waren befestigt ist; der untere Teil dieses stark überhängenden Daches ist immer reich geschnitzt; das Muster dieser Arbeit ist weniger fein, als von bedeutender Wirkung. (Um Raum für die Waren zu gewinnen, fallen die Dächer steil ab; die anderen Giebelfenster sind reich geschnitzt, jedoch durchweg von Holz. Die meisten sind vermutlich erst einige hundert Jahre nach Dürer entstanden. Auch viele der Erker und Bogenfenster an den Fassaden sind von Holz und stammen aus neuerer Zeit.) Zwischen diesen Bauwerken, die gewissermaßen noch modern zu nennen sind, finden wir nicht selten solche, die an den Ecken Türmchen zeigen und den echten gotischen Stil des 15., einige auch des 14. Jahrhunderts aufweisen. Die bedeutendsten Kirchen Nürnbergs sind fast dieselben geblieben wie zu Dürers Zeit. Der gotische Stil, in dem sie gehalten sind, ist weder edel noch reich (obwohl die Verzierungen an den Fassaden so gearbeitet sind, daß sie in der Entfernung wie sorgfältig gearbeitet wirken). Die Größe der Kirchen ist gering, ihr Innenraum ist armselig, mit roher Arbeit und schlechtem Verhältnis im Flächenmaß. Von Interesse sind nur die fein ausgedachten Steinhauarbeiten in den Ecken, und das zart verschlungene Eisenwerk; die Maurerarbeiten sind aber von denkbar schlechtestem Geschmack und überdies nicht einmal fein in der Ausführung. Die Muster in Eisenarbeit und anderem Metall verdienen

zum größten Teil hervorgehoben zu werden; so ist der Altar von Fischer*) in der St. Sebalduskirche bedeutend und braucht den Vergleich mit italienischer Arbeit keinesfalls zu scheuen.

Obwohl sich Nürnberg gewiß nicht mit irgend einer großen Stadt Italiens oder Frankreichs vergleichen läßt, so hat es dennoch etwas, das ihm ganz allein zu eigen ist, nämlich den Zug freiwillig eingeschränkter, zufriedener, altmodischer Häuslichkeit. Es wäre eitle Hoffnung gewesen, irgendwelche erstklassige Malerei, Bildhauerei oder Dichtkunst von dieser wohlgeordneten Gemeinschaft kleiner Gewerbetreibender zu erwarten. Aber sie waren gemütvoll und vertrauenswürdig, sie hatten eine spielende Einbildungskraft und ehrlichen Stolz. Es gibt in ihrer Stadt keine übertriebene Pracht und keine tiefe Schönheit; dagegen finden wir dort eine phantasiereiche Traulichkeit, vermischt mit einigen Elementen von Schwermut, von Kraft und auch von Anmut.«

Sicherlich eine in den meisten Punkten durchaus zutreffende Charakteristik, die sich in gleicher Weise frei hält von ersterbender Bewunderung wie kleinlich nörgelnder Tadelsucht und ein interessanter Beleg dafür ist, wie Ruskin selbst dort, wo er nur vorübergehend auf Tage verweilte, den Organismus der Landschaft sowie den Charakter ihrer Menschen und deren Kunst mit scharfem Künstlerauge in sich aufzunehmen verstand.

Alfred Hagelstange.

*) Gemeint ist natürlich das Sebaldusgrab. Ob dies Versehen sowie die falsche Schreibweise des Namens Vischer auf das Conto Ruskins oder seines Übersetzers geht, kann Referent nicht beurteilen, da ihm der englische Text nicht vorliegt.

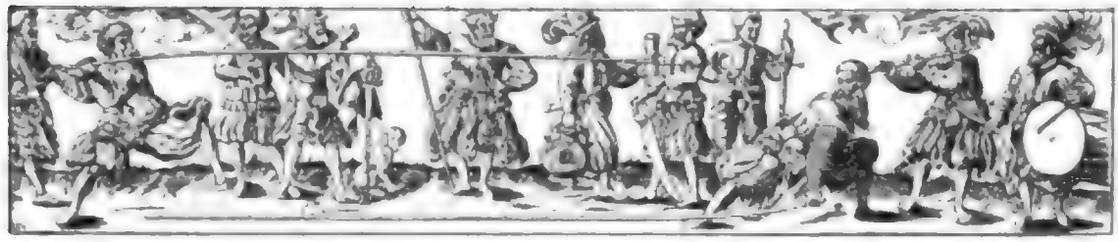
Die Burgen in Niederhessen und dem Werragebiet. Mit 67 Zeichnungen. Von Ernst Happel, Ingenieur. Marburg 1903. N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung. VIII und 159 S. 8.

Das Büchlein, welches das Interesse zu befriedigen sucht, welches heute den Burgen in höherem Grade wie früher entgegengebracht wird, hat mehr die Bedeutung eines Führers. Als ernstes wissenschaftliches Werk kommt es weniger in Betracht. Es begnügt sich mit auf eigener Anschauung beruhenden Beschreibungen der Burgen, wie sie sich aus den Überbleibseln erklären, und fügt ihnen einen kurzen, meist dem vierbändigen Werk von G. Landau über die hessischen Ritterburgen und ihre Besitzer (Cassel 1832. 1833. 1836. 1839) entnommenen geschichtlichen Abriß an. Als Erläuterung des Gesagten dienen einfache Skizzen, die allerdings das Charakteristische der betreffenden Objekte in hervorragend geschickter Weise zum Ausdruck bringen, bescheidene Grundpläne und Ansichten nach Merian. Das Werkchen erfüllt seinen Zweck durchaus und erscheint in seiner Anlage wohl geeignet, als eine Burgenkunde für die betreffenden Gebiete gelten zu können. Sein Hauptwert liegt in der autentischen Schilderung der Befunde, wobei stets mit wenigen Worten viel gesagt wird. Um seiner Aufgabe gerecht zu werden, unternimmt der Verfasser drei Wanderungen durch das in Betracht kommende Gebiet, eine von Fritzlar nach Norden, zwei weitere von Cassel und Münden ausgehend. Er zieht, soweit tunlich, auch die benachbarten nichthessischen Burgen und Befestigungen in den Bereich seiner Betrachtungen, so daß der Titel, da ja nicht nur Burgen, sondern auch Stadtbefestigungen behandelt werden, ungenau erscheint. Auch wäre die Beigabe einer orientierenden Karte erwünscht gewesen. Die Beschreibungen beschränken sich auf die Heraushebung des Wichtigsten. Besonders eingehende Betrachtung ist der Weidelburg gewidmet, welche sich als die größte Ruine Niederhessens darstellt und einer besseren Erhaltung wohl würdig wäre. Happel schlägt vor allen Dingen eine gründliche Abdeckung aller Mauern sowie die Beseitigung der kalkzersetzenden Buschwerke auf denselben vor. Die Gefahr, daß die Zerstörung der Burgbauten mit großen Schritten weiterschreiten wird, ist groß, da alle Mauern, abgesehen von dem seiner Aussichtsbauten wegen oben abgedeckten Südbau, Wind und Nässe ausgesetzt sind, so daß ein Stein nach dem anderen sich lockert und herabfällt. Es wird dies, wie der Verfasser betont, um so eher geschehen, als bei der angewendeten Mauertechnik ein sehr kalkarmer Mörtel verwendet

wurde, der nicht bindet, sondern nur die volle Auflage der zyklopenartig vermauerten Basaltsäulen bewirkt. Auch ist eine gründliche Ausräumung von Schutt und Geröll wünschenswert, damit auch der Laie sich ein Bild von den mittelalterlichen Wehrbauten machen kann. Bei der Krukenburg bei Helmarshausen verdient der viereckige Wohnturm im nördlichen Teil der Ringmauer, das sogenannte Paderborner Haus, nähere Beachtung. Es gehört dem Jahre 1338 an und ist einer der interessantesten Bauten aller hessischen Burgen, an dem zu sehen ist, wie ein Ganerbe mit Familie in seinem gesonderten kleinen Bau vom Keller bis zum Dach eine abgeschiedene Wirtschaft führte. Leider befindet sich das Haus hinsichtlich seiner Erhaltung in einem höchst bedenklichen Zustande. Im Mittelbau sind noch die Reste einer romanischen Kreuzkirche erhalten, welche unabhängig von der Burg bereits 1126 vollendet wurde, während diese erst 100 Jahre später entstanden ist. Wie schonungslos schon in früheren Zeiten mit Burgen umgegangen wurde, zeigt die auf S. 64 gebrachte Mitteilung, wonach schon 1590 die Steine der Burg Schöneberg zum Baue einer Tiergarten-Mauer nach der Sababurg wanderten. Nur mit Befriedigung kann wahrgenommen werden, daß die Bürgerschaft von Grebenstein, dem hessischen Rotenburg (o. T.), der noch vollständigen Ringmauer und ihren Türmen ein großes Interesse entgegenbringt und auf deren pietätvolle Erhaltung eifrigst Bedacht nimmt. Es wäre dringend zu wünschen, daß der Anregung des Verfassers, die begonnene Erneuerung des in beständigem Verfall begriffenen, aus dem vergänglichen Material des Muschelkalkes erbauten Bergfriedes der Burg Schartenberg fortzusetzen, statt gegeben würde. Der Befestigung von Cassel wird eine weitgehende Betrachtung gewidmet. Die Ortschaft Zwehren bei Cassel besitzt einen zu Verteidigungszwecken eingerichteten Kirchturm, der auf S. 87 abgebildet und mit Eckerkern und Pechnasen bewehrt ist. Bei der Altenburg wird eine bessere Konservierung der Zinnen des alten Bergfrieds und der Burgmauern überhaupt sehr empfohlen. Die größte der erhaltenen hessischen Burgen ist die Burg Spangenberg. Sie ist jedoch keine einheitliche Anlage, sondern scheidet sich in zwei zeitlich weit von einander getrennte Bauperioden. Bemerkenswert ist die Inneneinrichtung, speziell die Treppenanlage des Bergfrieds des Ludwigsteins, welche von denen anderer Bergfriede etwas abweicht. Der untere Teil birgt ein Verließ, welches gewölbt und durch ein viereckiges Loch zu erreichen ist. Über der Wölbung befindet sich die Türe des Turmes, die vom Boden des anstoßenden Hauses erreichbar ist. Von diesem Raum geht, ein Stück an der Wand herumgeführt, eine gewundene Steintreppe nach oben, die auf einmal frei endend im Innern der Mauer weiter geleitet ist. Sie führt zu einem Raum über eine zweite Wölbung, die in der Mitte auch eine viereckige Öffnung hat, die mit einem abhebbaren Stein verschlossen ist. Nach Einnahme des unteren Raumes konnten die Belagerten die sehr schmale Treppe in der Mauer leicht verrammeln und waren einstweilen über dem zweiten Gewölbe in Sicherheit. Diese Anordnung hat gegenüber den älteren Türmen den Vorteil, daß den Belagerten während der Blockierung ein größerer Raum zur Verfügung stand, bezw. daß mehr Personen Platz finden konnten. Die Gelsterburg beim Dorfe Weissenbach, die nach des Verfassers Vermutung vielleicht zu den vorgeschichtlichen Wallburgen gehört, bedarf wohl noch einer näheren Untersuchung. Nicht uninteressant ist es zu erfahren, daß die Boyneburg sich ursprünglich als eine Volksbefestigung zu erkennen gibt, groß und sicher genug, um die Bevölkerung der Umgegend mit den Viehherden u. s. w. in Kriegszeiten aufzunehmen. Am Schluß des Buches werden einige Burgen aufgezählt, welche sehr bedürftig sind, in nächster Zeit durch Erhaltungsarbeiten vor dem weiteren starken Verfall geschützt zu werden.

Es wäre lebhaft zu begrüßen, wenn der Verfasser bei dem, was er in seinem interessant geschriebenen Buche gibt, nicht stehen bliebe, sondern seine Studien vertiefen, weiter ausdehnen und zu einer eigentlichen Burgen- und Befestigungskunde des in Betracht gezogenen Gebietes ausarbeiten würde. Dr. Fritz Traugott Schulz.

U. E. Sebald, Nürnberg



EINE FOLGE VON HOLZSCHNITT-PORTRÄTS DER VISCONTI VON MAILAND.

VON ALFRED HAGELSTANGE.

ovius (Paolo Giovio), einer der bekanntesten italienischen Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, verdankt seinen Ruhm weniger der wissenschaftlichen Qualität seiner Werke, als dem nicht geringen Umfang derselben. Ein fein gebildeter Mann, gelehrter Kopf, Theolog und Mediziner in einer Person, hatte er doch so wenig Gefühl für die Pflichten eines ernsten Historikers, daß er sich nicht scheute, seine subjektive Empfindung derart in den Vordergrund zu stellen, daß von einer Geschichtsschreibung in unserem Sinne bei ihm nicht die Rede sein kann. Es mutet uns heutzutage geradezu komisch an, wenn wir in einem seiner Briefe (Lettere volgari, S. 12) die seltsamen Worte zu lesen bekommen: »Ich müßte doch ein Narr sein, wenn ich meine Freunde und Gönner dadurch, daß ich sie ein Dritt-Teil mehr gelten lasse als die weniger gut gegen mich gesinnten, nicht zu meinen Schuldnern machen wollte. Ihr wißt wohl, daß ich nach diesem heiligen Vorrechte einige in reichen Brokat, andere aber in schlechtes Zeug gekleidet habe, je nachdem sie es um mich verdienten. Wer spielt, der wagt. Neckt man mich mit Pfeilen, so lasse ich grobes Geschütz auffahren. Wer dann den Kürzeren zieht, mag zusehen, wie ers treibt. Ich weiß, daß sie sterben müssen; und nach dem Tode, dem Ziele alles Streites, sind wir frei.«

So sah der Historiker aus; der Künstler Iovius scheint auf einer nicht viel höheren Stufe gestanden zu haben. Denn so bewundernswürdig uns auch die Idee seiner mit einem Riesenaufwand an Zeit, Eifer und Geld zusammengebrachten Porträt-Galerie erscheinen mag, so muß man doch berücksichtigen, daß es weniger ein rein künstlerisches Interesse, als vielmehr die Vorliebe für biographische Skizzen war, die ihn eine solche Sammlung anlegen ließ. Es war ihm ein Bedürfnis, die Heldengestalten, deren Lebensverhältnisse und Taten er erforschte, auch im Bilde zu besitzen, und so ließ

Digitized by Google

er sich denn keine Müh verdrießen, bis er eine der größten Porträtsammlungen aller Zeiten in seiner Villa am Comersee zusammengebracht hatte.

Der Gedanke, Bildnisse von historisch bemerkenswerten Persönlichkeiten zu sammeln, war nicht einmal neu. Lange vor Iovius kannte man in Italien, wo der Kultus des Ruhmes stets in hohen Ehren gestanden, derartige Serien von »viri illustres«; nur waren sie nicht von annähernd ähnlichem Umfang und auch kaum von gleicher Bedeutung gewesen. Daß es Iovius möglich war, in einem Zeitraum von etwa dreißig Jahren diese merkwürdige Porträt-Galerie zusammenzustellen, das läßt sich nur aus der Art und Weise erklären, wie er seine Erwerbungen machte. Eugène Müntz hat uns hierüber Aufschluß gegeben in seiner Abhandlung »Le musée de portraits de Paul Iove,« die kürzlich auch in autorisierter Übersetzung von F. J. Kleemeier in der Zeitschrift für Bücherfreunde (VIII, 120) zu lesen war. Hiernach war der Sammelmodus des Iovius vollauf identisch mit einer direkten Brandschatzung seiner Freunde, seiner Gönner und aller derjenigen, die mehr oder weniger auf ihren Ruf bedacht waren oder mit seiner jetzt schmeichelnden, dann wieder anzüglichen Feder zu rechnen hatten. Ungezählte Bekanntschaften gaben ihm Mittel und Wege genug an die Hand, Originalporträts von Fürsten, Gelehrten und Künstlern zu bekommen, die sich schon aus Gründen der Selbstsucht eine Ehre daraus machten, ihr liebes Ich der geplanten Ruhmesgalerie einzuverleiben. In allen Fällen aber, wo keine Originale aufzutreiben waren, half er sich mit Zusammenstellungen aus ikonographisch mehr oder weniger beglaubigten Dokumenten. Er benutzte, wie Müntz angibt, die Siegesstandbilder und Grabdenkmäler von ganz Italien, die Fresken der Kirchen, Paläste und Villen, die Miniaturen der Manuskripte, die Medaillen, mit einem Worte alle Materialien, die ihm der Ruf bezeichnete oder die ihn sein Spürsinn entdecken ließ. Was aber dabei herauskam, wenn dann ein vielleicht auch noch mittelmäßiger Maler mit Hilfe von zwei oder drei verschiedenen Unterlagen — meinetwegen einer Medaille, Skulptur und Miniatur — ein Porträt zusammenmalte, das kann man sich unschwer vorstellen. Ikonographische Zuverlässigkeit war bei solch augenfälligen Mängeln der Entstehungsweise natürlich nicht zu erreichen; denn wenn die zugrundegelegten Dokumente schon an und für sich nicht autoritativ waren, wie konnten es dann erst die aus ihnen zusammengestellten Bilder sein. Die Frage, inwieweit man in den Gemälden des Musaeum Iovianum wahrheitsgetreue Porträts zu sehen hat, ist übrigens so schwer zu lösen, daß es uns viel zu weit vom Wege abführen würde, wenn wir in dieser kurzen, unter einem anderen Gesichtswinkel zu betrachtenden Abhandlung darauf einzugehen den Versuch machten.

Es sei deshalb nur noch in Kürze erwähnt, daß die interessante Sammlung des Iovius nach folgenden systematischen Gesichtspunkten geordnet war: Die erste Abteilung bildeten die Porträts der Gelehrten und Dichter; die zweite die der lebenden Gelehrten und Literaten. In der dritten sah man die Bildnisse der Künstler, während die vierte die der Päpste, Könige, Feldherrn etc. barg. Bei der im 17. Jahrhundert stattgehabten Trennung der Bilderbestände teilten die beiden Zweige der Familie Iovius die Sammlung

Digitized by Google

derart untereinander, daß der eine die Porträts der Staats- und Kriegsmänner und der andere die der Künstler und Literaten erhielt. Noch im Jahre 1880 befanden sich nach Eugène Müntz Überreste des Museums teils im Besitz der älteren durch den Marchese Giorgio Raimondi Orchi und Pietro Novelli vertretenen Linie, teils in dem des jüngeren Zweiges, dessen Repräsentanten die Giovio sind.

Eine Reproduktion des gesamten Bilderbestandes, wie er zu Lebzeiten des Iovius in der Galerie vertreten war, existiert nicht. Doch scheint eine solche vom Schöpfer des Museums beabsichtigt gewesen zu sein; wenigstens läßt sich das aus einem Briefe schließen, den der eifrige Sammler am 14. September 1548 an den ihm in gewissem Grade geistesverwandten Vielschreiber Anton Francesco Doni richtete. Es heißt darin nämlich u. a.: »E volesse Dio, che di questa maniera si potessero intagliare tutte le immagini, che io tengo al Museo, almanco quelle degli nomini famosi in guerra.« (Und wolle Gott, daß ich auf diese Weise alle die Bilder in Holz schneiden lassen könnte, die ich im Museum habe, wenigstens jene der berühmten Kriegsmänner.) Ein Teil dieses Wunsches ging in der Tat noch zu Iovius' Lebzeiten in Erfüllung, und es waren wirklich Porträts von »Kriegsmännern«, die an erster Stelle einer bildlichen Wiedergabe gewürdigt wurden. Sie erschienen als Holzschnittillustrationen zu den im Jahre 1549 von Robert Estienne in Paris verlegten »Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum« des Iovius, und sind zweifellos als die künstlerisch bedeutendsten Reproduktionen anzusehen, die jemals nach Bildern dieser Porträtgalerie angefertigt worden sind. Schon dieser Umstand allein rechtfertigt eine Gesamt-Wiedergabe dieser interessanten Blätter, von denen bisher nur zwei in Originalgröße publiziert worden sind. (Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch II, Nr. 983 und Bernard, Geoffroy Tory S. 176.)

Die Persönlichkeiten, die uns hier im Bilde vorgeführt werden, gehören der bereits im 11. Jahrhundert genannten lombardischen Adelsfamilie der Visconti an, deren Name (Vicecomites) darauf hinzuweisen scheint, daß sie früher mit kaiserlichen Befugnissen ausgestattete Grafen waren. Seit 1395 Herzöge von Mailand, gelten sie als Hauptvertreter der Gesetz gewordenen Tyrannis, zugleich aber auch als bahnbrechende Kulturpioniere, wie es diese waffenklirrenden Condottieri fast alle waren. Ottone Visconti (Abb. 1), der die Reihe der Dargestellten eröffnet, war schon seit 1263 Erzbischof von Mailand, gelangte jedoch erst im Jahre 1277 in Besitz der Herrschaft, nachdem er mit Hilfe der Ghibellinen die della Torre, die sich seit Auflösung des lombardischen Städtebundes als Herren der Stadt aufspielten, überwunden hatte. Er war ein Mann, der die Segnungen des Schwertes ebenso zu schätzen wußte, wie die des Kreuzes; weshalb ihn der Künstler auch in sehr charakteristischer Weise als kriegerischen Kleriker darstellte. Sein Neffe Matteo Visconti (Abb. 2) der nach dem 1295 erfolgten Tode seines Onkels die Herrschaft von Mailand antrat, konnte sich gegen die della Torre, die geschworenen Feinde der Familie, nicht sehr lange halten. 1302 jagten sie ihn von dannen, und er wäre wohl nie wieder auf den Herrschersessel zurückgekehrt, wenn

Digitized by Google

er ihn, ganz auf sich selbst gestellt, mit dem Schwert in der Hand hätte zurückerobern sollen. So aber mußte ihm seine Schlauheit geben, was die Kraft ihm versagte: Er benutzte den günstigen Augenblick, wo Kaiser Heinrich VII. auf seinem Krönungszuge nach Rom in Mailand weilte, rief einen Aufstand wach und nahm, von der Hand des Kaisers geleitet, wieder auf

Abb. 1.

dem Throne Platz, den Guido della Torre ihm entrissen hatte. Sein Sohn Galeazzo (Abb. 3), der auf unserem Holzschnitt in sieghafter Triumphatorpose erscheint, hatte alles andere, nur kein Glück im Kriege. Er hatte kaum ein paar Jahre die Regierung innegehabt, als er 1327 durch Ludwig den Bayern gefangen gesetzt wurde. Zwar erhielt er schon im folgenden Jahre auf Fürbitte der Ghibellinenhäupter seine Freiheit wieder; doch er mag derselben nicht einmal froh geworden sein, denn kurz darauf nahm ihn der Tod gefangen, aus dessen Armen ihn keines Mächtigen Fürsprache mehr befreite.

Digitized by Google

Azzo Visconti (Abb. 4), dem Sohne und Nachfolger des vorhergehenden, war zwar auch keine sehr lange Regierungszeit beschieden, doch war er glücklicher in seinen Unternehmungen, und als er im frühen Alter von 37 Jahren verschied, da hatte sich Mailands Herrschaft derart ausgedehnt, daß fast die ganze Lombardei in den Visconti ihre Herren sah. Doch mehr als das: die Herren wurden hie und da direkt zu Peinigern, wie Azzos Nachfolger Lucchino. Als Tyrann in des Wortes übelster Bedeutung steht er vor unserm geistigen Auge; und auch auf dem Bilde unserer Porträtfolge (Abb. 5) verraten die unter dem reichgeschmückten Prunkhelm sichtbar werdenden Züge mit den grausamen Lippen und dem listig lauernden Auge den Charakter eines Ich-Menschen in der höchst potenzierten Form. Er wäre als Sohn des Matteo Visconti wohl nie auf den Thron gekommen, wenn Azzo nicht kinderlos gestorben wäre. So aber hatte ihm der Zufall die Zügel der Regie-

·MATTHEVS MAGNVS·

Abb. 2.

rung in die Hand gespielt, und er verstand es, sie auf's straffste anzuziehn. Daß er bei seinen Charaktereigenschaften große äußere Erfolge erzielte, ist begreiflich; ebenso verständlich aber auch, daß er von der Hand des Mörders getroffen sein Leben aushauchte. Es war am 24. Januar 1349.

Sein Bruder, der Erzbischof Giovanni (Abb. 6), der nunmehr die Regie-

Abb. 3.

rung antrat, war ein Geistesaristokrat im edelsten Sinne. Ein eifriger Förderer der Wissenschaften, ein begeisterter Bewunderer Dantes, konnte er sich rühmen, einen Petrarka an sich gefesselt zu haben, der Königen und Fürsten abschlägigen Bescheid zu erteilen gewohnt war, wenn sie mit der Bitte in ihn drangen, seinen Aufenthalt an ihren Höfen zu nehmen. Die Hochschätzung, die umgekehrt Petrarka dem Erzbischof entgegenbrachte, war nicht weniger ehrlich und aufrichtig, da der Dichter die staatsmännischen Fähigkeiten Giovannis so hoch in Anschlag brachte, daß er keinen Anstand

Digitized by Google

nahm, diesen als den »größten der Italiener« hinzustellen. Als der hochbegabte Herrscher im Jahre 1354 starb, teilten sich seine drei Neffen Galeazzo II. (Abb. 7), Barnabo (Abb. 8) und Matteo II. in die Regentschaft; doch partizipierte der letzte infolge seines frühzeitig erfolgten Todes nur noch ein Jahr an der Herrschaft, die dann von den beiden erstgenannten Brüdern unter recht schwierigen Verhältnissen weiter geführt wurde. Zu den inneren Feinden, die infolge des Steuerdrucks und der drakonischen Strenge der Regierung stetig Aufstände erregten, kamen nämlich auch noch äußere hinzu, indem sich die Nachbarn zu einer auf Furcht, Neid und Mißgunst gegründeten großen Liga zusammentaten, gegen die das Brüderpaar seinen Besitz — allerdings mit großen Mühen — wenigstens insoweit behaupten konnte, als nur Bologna und Genua verloren gingen.

Abb. 4.

Gleichwohl wurde Barnabo, der seinen Bruder überlebte, schließlich doch vom Geschick ereilt. Er hatte sich durch sinnlose Verschwendung und außer-

ordentliche Grausamkeit derart verhaßt gemacht, daß die Mailänder seinen Neffen, den Sohn Galeazzo's aufs dringendste zur Übernahme der Regierung aufforderten. Dieser war mit dem Gang der Ereignisse zweifellos zufrieden, zumal er sich dadurch in die angenehme Lage versetzt sah, die Erfüllung seiner geheimsten Herzenswünsche als eine Gewährung fremder Bitten hin-

Abb. 5.

zustellen. Kurz entschlossen ließ er seinen Onkel sowie dessen Söhne in den Kerker werfen und bestieg den Thron. Gian Galeazzo ist zweifellos die bedeutendste Erscheinung unter Mailands Herrschern aus dem Hause Visconti. Man braucht nur sein Porträt (Abb. 9) zu betrachten, um zu wissen, wieviel zähe Energie, kurze Entschlossenheit und trotzige Unbeugsamkeit in dem Manne steckte, dessen hochfliegende politische Pläne bis zur Königskrone schweiften. Und er wäre einer solchen wohl würdig gewesen, denn königliche Größe spricht aus all seinen Unternehmungen, mögen sie nun politischer

Digitized by Google

oder mehr kultureller Natur sein. Da sind es in erster Reihe drei der gewaltigsten Schöpfungen des Trecento, mit denen sein Name aufs engste verknüpft ist: die drei Zentralstätten lombardischer Kunst, der Mailänder Dom, die Certosa und das Castell zu Pavia; in der Tat königliche Schöpfungen, an deren Ausgestaltung er nicht nur mit seinem Geldbeutel, sondern vor allem mit seinem Geist und seinem Herzen beteiligt war. Allerdings darf ja wohl nicht übersehen werden, daß wenigstens bei der Förderung der beiden letztgenannten Bauten politische Erwägungen stark in die Wagschale gefallen sind, denn die Gefahr eines Wettstreites zwischen Mailand und Pavia, den beiden Hauptstützen der Visconti'schen Dynastie, war zu naheliegend, als daß der kluge Herrscher nicht darauf bedacht gewesen wäre, sich das erst kürzlich gewonnene und zur Residenz erhobene Pavia durch Aufmerksamkeiten größten Stiles zu verpflichten. Es war für ihn überhaupt eine schwere Auf-

IOANNES ARCHIEPISCOPVS

Abb. 6.

gabe, all die unterworfenen Städte wie Pisa, Siena, Perugia, Padua und Bologna im Schach zu halten. Gleichwohl gelang es seiner eisernen, jeden Widerstand abweisenden Natur in vollem Maße. Daß sein durch nichts zu stillender Ehrgeiz ihn den Herzogtitel erwerben ließ, ist nicht zu verwundern; und es dürfte wohl auch zweifellos sein, daß er sich zum Könige von Italien aufgeworfen hätte, wenn er nicht am 3. September 1402 gänzlich unerwartet gestorben wäre. Es war zu Malegnano, wo ihn die Pest dahinraffte, während er im Zenith seines Ruhmes stand.

GALEACIVS SECVNDVS

Abb. 7.

Mit seinem Leben zerflatterte auch die Machtstellung der Dynastie in Dunst und Nebel, und schon wenige Jahre nachdem er die Augen geschlossen hatte, existierte der Ruhm seines Hauses nur noch als Traumgebilde einer glänzenden Vergangenheit. Die Söhne des Verstorbenen, Gian Maria, Gabriele Maria und Filippo Maria hatten nur des Vaters schlechte Eigenschaften ge-

erbt. Der erste, ein furchtbarer Wüterich, fiel dem Dolch der Verschworenen zum Opfer, während der zweite seine Grausamkeit auf dem Schaffot büßen mußte. In Filippo Maria (Abb. 10) endete das stolze Geschlecht der Visconti in tatenloser Ohnmacht und kleinlicher Selbstsucht. Männliche Erben hatte er nicht, und so fiel infolge der Vermählung seiner Tochter Bianca Maria mit Francesco Sforza, seinem ehemaligen Feldhauptmann, die gegen früher allerdings sehr dezimierte Herrschaft von Mailand an die Familie Sforza.

Abb. 8.

Diese notwendigsten Daten über die in unseren Holzschnitten dargestellten Persönlichkeiten müssen uns genügen, da eine weitere Verfolgung der an diese Porträts sich anschließenden historischen Erörterungen über den Rahmen dieser Abhandlung hinausgehen würde. Fragen wir nun nach dem Urheber unserer Bildnisse, so nennt uns das auf jedem der Blätter befind-

Digitized by Google

liche Künstlermonogramm den Reformator der französischen Druckerkunst Geoffroy Tory, in dem sich Maler, Zeichner, Graveur, Drucker und Verleger in einer Person vereinigten. (Nagler, Monogr. II, Nr. 2617; III, Nr. 341.) Wir sind über die Lebensverhältnisse und Arbeiten dieses vielseitigen Mannes ziemlich genau unterrichtet durch die schon oben erwähnte, 1857 zu Paris

Abb. 9.

erschienene Monographie von Auguste Bernard, in der auf S. 175 auch unsere Holzschnitte — allerdings nur in aller Kürze — Erwähnung finden. Es geht daraus hervor, daß sie nach Illustrationen der auf der Pariser Nationalbibliothek unter Signatur ms. lat. Nr. 5887 aufbewahrten Originalhandschrift gefertigt sind. Dieses handschriftliche Exemplar der »Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum« hatte Iovius dem Dauphin Heinrich von Frankreich gewidmet, der seinerseits wiederum die Handschrift jedenfalls dem Robert Estienne zur Herausgabe überlassen hat. Die Illustrationen des

Digitized by Google

Manuskriptes wird der Verfasser zweifellos nach den Porträts des Musaeum Iovianum von einem italienischen Künstler haben anfertigen lassen, sodaß wir in unseren Holzschnitten nur Reproduktionen von Kopien nach Bildern dieser Galerie zu sehen haben. Was demnach über die den Porträts zugrunde liegenden Dokumente zu sagen wäre, gilt in gleicher Weise für die Holzschnitte

Abb. 10.

und Illustrationen des Manuskriptes, wie für die zum Bestande der Iovius-schen Galerie gehörigen Vorbilder dieser Reproduktionen. Die Urbilder, — wenn man so sagen will, — die sich in unserem Falle sogar einer relativen Glaubwürdigkeit zu erfreuen haben, sind folgende:

1) Ottone Visconti, Gemälde im Schlosse von Anghiari.
2) Matteo Visconti, Skulptur in der Basilika von Monza.
3) Galeazzo I, Visconti, Skulptur am Grabmal Azzo Visconti's.
4) Azzo Visconti, Gemälde in San Gottardo, vor Mailand.

Digitized by Google

5) Lucchino Visconti, Skulptur am Grabmal Azzo Visconti's.
6) Giovanni Visconti, Gemälde im Mailänder erzbischöfl. Palais.
7) Galeazzo II. Visconti, Gemälde im Kastell von Pavia.
8) Barnabo Visconti, Gemälde in St. Giuliano in Como.
9) Gian Galeazzo Visconti, Borgognone's Fresko in der Certosa von Pavia.
10) Filippo Maria Visconti, Pisanello's Medaille.

Diese dokumentarischen Grundlagen unserer Bildnisse sind natürlich bezüglich der Porträt-Wahrheit umso skeptischer zu betrachten, je älter sie sind. Im früheren Mittelalter hat man, da die größte Anzahl der Denkmäler erst lange dem Tode der darzustellenden Persönlichkeiten gefertigt ist, wohl fast nie mehr eine Ahnung vom wirklichen Aussehen derselben gehabt, als man die Wiedergabe ihres Porträts in Angriff nahm. Das gilt beispielsweise von den Stifterbildnissen in Naumburg ebenso wie von denjenigen Königsgräben in St. Denis, die Ludwig der Heilige seinen Vorgängern setzen ließ. Als eines der ersten nach dem Leben gemalten Porträts nimmt man nach dem Vorgange Vasaris in der Regel das Bildnis des hl. Franz von Assisi an, das sich auf einer heute in S. Croce aufbewahrten Altartafel des Cimabue vorfindet. Wenn man hiernach für das Aufkommen des naturwahren persönlichen Abbildens etwa die Zeit kurz vor 1300 als terminus a quo ansetzen würde, so hätte man schon einen annähernd richtigen Maßstab dafür, welche von unseren Bildnissen bezüglich der Porträt-Wahrheit vor den andern den Vorzug verdienen.

So verschieden an Wert nach dieser Seite hin unsere Holzschnitte aber auch sein mögen, so gleichbedeutend sind sie hinsichtlich ihrer rein künstlerischen und technischen Vorzüge, die sich vielleicht am besten würdigen lassen, wenn man eine andere Holzschnittfolge zum Vergleich heranzieht. Es sind dies ebenfalls nach den Bildern des Musaeum Jovianum gezeichnete Visconti-Porträts, Illustrationen der von Peter Perna in Basel besorgten Ausgabe der »Elogia' virorum bellica virtute illustrium« des Jovius (1575), sowie der drei Jahre später vom gleichen Verleger herausgegebenen »Vitae illustrium virorum« desselben. Nagler schreibt in seinem Künstlerlexikon (XVII, 368) diese Holzschnitte dem Tobias Stimmer zu. Wir möchten nicht so grausam sein, denn so wenig uns an einer Überschätzung dieses Künstlers gelegen sein kann, ebensowenig dürfen wir ihm aber auch Arbeiten in die Schuhe schieben, die weit unter dem Durchschnittsmaße seines zeichnerischen Könnens stehen. Wenn der Name Stimmers überhaupt mit diesen minderwertigen Arbeiten in Verbindung gebracht werden darf, so wäre nur die eine Möglichkeit anzunehmen, daß der Holzschneider die Vorlagen bis zur Unkenntlichkeit »ver«arbeitet hat. Daß diese Holzschnitte den Gemälden der Jovius'schen Galerie näher stehen sollen, ist nicht anzunehmen, denn dann müßten ja die Tory'schen Arbeiten, die diese sogenannten Stimmer'schen an künstlerischem Gehalt um ein bedeutendes überragen, auch besser wie die gemalten Originale sein. Und das ist doch schon mit Rücksicht auf ihren immerhin reproduzierenden Charakter von der Hand zu weisen.

»Traduttore-traditore« kann man im Hinblick auf die Illustrationen des Baseler Werkes sagen, denn sie sind wirklich recht unbedeutend. Alles vornehme, distinguierte, das, wie sich aus den französischen Holzschnitten schließen läßt, eines der Hauptcharakteristika der italienischen Originale gewesen sein muß, ist auf dem Wege über die Alpen verloren gegangen. Unaufdringliche Noblesse und selbstverständliche Würde sucht man hier vergebens. Es sind nicht mehr Porträts von Kulturmenschen erster Gattung, sondern nur Bildnisse von unbedeutenden, nüchternen Spießbürgern, deren Biederkeit keinen Ersatz für ihre Fadheit bietet. Das pompöse Gewand aber, das sie umhüllt, ist nur dazu angetan, diese Menschen noch minimaler erscheinen zu lassen: kleinstädtische Krämer, die sich zu Fastnacht mit buntschillerndem Königsflitter behängt haben.

Eine Stufe höher stehen die Illustrationen der von Lodovico Domenichi besorgten italienischen Übersetzung von Jovius' Leben der Visconti. Die Kupferstiche der uns vorliegenden in Mailand gedruckten Ausgabe von 1645 sind, wie sich aus dem Titelbild schließen läßt, von dem lothringischen Stecher Christoph Blanc nach Zeichnungen des Porträtisten Giorgio Cerani gefertigt. Die Bildnisse wirken hier in einer schwulstigen Umrahmung, die sich aus einem Dekor von Drachen, Kronen, Szeptern und Schwertern zusammensetzt, lange nicht so fein wie die unserer Holzschnittfolge. Sie haben etwas gedrücktes, eingeengtes, sind schlecht in den Raum gestellt und zeugen ungeachtet ihrer technischen Vorzüge von einer gewissen Unfreiheit in der Auffassung, die beim Vergleich mit unseren Blättern besonders augenfällig zu Tage tritt. Diese haben vor jenen namentlich eine vornehme Schlichtheit voraus, die hier nicht so sehr als ein Produkt der geschickten Herausarbeitung der einzelnen Porträtköpfe, sondern vielmehr als Begleiterscheinung einer äußerst glücklichen Komposition innerhalb der gegebenen Umrahmung erscheint.

Man betrachte unter diesem Gesichtswinkel z. B. die in Abb. 1 und 3 wiedergegebenen Bildnisse des Ottone und Galeazzo I., auf denen die Richtungslinien der Armstellung gleichverlaufend mit der Bildeinfassung erscheinen; auf Abb. 1 dann noch den ausgesprochenen Parallelismus zwischen dem erzbischöflichen Hirtenstabe, dem Schwerte und den Umfassungslinien des Porträts. Ferner ist zu beachten, wie geschickt der Künstlers die Körpergröße seiner Figuren dadurch zu heben weiß, daß er den Kopf in den meisten Fällen bis hart an den oberen Bildrand heranreichen läßt, und daß er selbst da, wo er mit Rücksicht auf den hohen Kopfputz seiner Helden — wie in Abb. 5 und 7 — davon Abstand nehmen muß, niemals die Figur soweit nach unten rückt, daß das Kinn nicht immer noch oberhalb der Bildmitte zu stehen käme. Die vertikale Mittellinie der zumeist seitlich gestellten Körper liegt, wenn man von dem Bildrande ausgeht, nach dem die Dargestellten hinschauen, in der Regel hinter der Mittellinie des ganzen Bildes; eine Kompositionsfeinheit, die insofern von größter Wichtigkeit ist, als sie den Figuren einen freien Ausblick gibt, der ihre Lebendigkeit und sichere, selbstbewußte Größe nur erhöht. Infolge der geradezu selbstverständlichen Hoheit, wie sie aus den Figuren spricht, wirkt auch das reichgeschmückte Festgewand, in

Digitized by Google

dem einige von ihnen auftreten, nicht wie ein erborgter Maskenanzug, sondern als organisches Beiwerk, das zur Hebung des Gesamteindruckes nicht wenig beiträgt. Die monumentale Geschlossenheit endlich hat der Künstler dadurch zu erreichen gewußt, daß er eine möglichst einfache Silhouette wählt und den Hintergrund weiß läßt. Auf diese Weise lösen sich die auf die Fläche projezierten Körper leicht von jenem los und beginnen, sich für das Auge zu runden; ein Vorzug, der bei der graphischen Kunst um so höher in Anschlag zu bringen ist, weil diese mit weit unzureichenderen Mitteln arbeiten muß, als sie ihrer farbenprangenden Schwester, der Malerei, zur Verfügung stehen. Rechnet man zu den vielerlei Qualitäten dann auch noch das feine, über die Körper hinrieselnde Licht hinzu, so treten einige geringfügige Schwächen, wie die kleinen Härten in der Modellierung der Gesichter in den Abb. 2, 6 und 10 als nicht ausschlaggebend in den Hintergrund.

Bei einem Vergleich unserer Holzschnitt-Porträts mit gleichzeitigen deutschen Arbeiten dieser Art, ziehen die letzteren durchweg den kürzeren, sodaß selbst die relativ besten für den Holzschnitt gezeichneten Bildnisse jener Zeit, wie Brosamers Hans Sachs-Porträt von 1545 und sein Landgraf Philipp von Hessen, sowie einige Cranach'sche Arbeiten der letzten Zeit nicht annähernd den gleichen Grad künstlerischer Auffassung und Durchführung bekunden. Weitaus die Masse dieser deutschen Porträtschnitte um die Mitte des 16. Jahrh. ist Handwerkerarbeit ohne jeglichen künstlerischen Wert; im besten Falle leidlich geschickt. Daß das Niveau des französischen Holzschnitts um jene Zeit ein höheres gewesen sei, soll jedoch nicht behauptet werden; denn sonst müßte man einen stetig aufsteigenden Entwicklungsgang der einzelnen Kunstgattungen annehmen. In der Kunst ist aber, wie Lichtwarck einmal treffend bemerkt, die Entwicklung nicht Flut, sondern Springquell, der einsam oder als Gruppe in scharfem Strahl emporsteigt.

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

VII.

Die Truhen der Abteilung für bäuerliche Altertümer sind zahlreicher noch als diejenigen der eigentlichen Möbelsammlung. Die Trennung ist hier keine ganz systematische, denn wie immer wieder bei den bäuerlichen Altertümern muß auch bei den Truhen ein wichtiger Umstand berücksichtigt werden. An den Truhen hielt die bäuerliche Bevölkerung aller deutschen Stämme mit großer Zähigkeit bis ins 19. Jahrhundert fest, im Gegensatz zu

Fig. 74. Ostfriesische (oldenburgische) Truhe; 17. Jahrh.

den bürgerlichen Kreisen, wenigstens der größeren Städte, die von der Mitte des 17. Jahrhunderts der Truhe zu Gunsten des Schrankes gänzlich ihre Gunst entzogen. Zwar sind die bäuerlichen Kreise bis ins 18. Jahrhundert mit wenigen Ausnahmen nicht so sehr neuschöpferisch in der Möbelkunst aufgetreten, denn als treue Bewahrer der von der großstädtischen Bevölkerung

Digitized by Google

und den herrschaftlichen Kreisen als unmodern aufgegebenen Möbel, die sie entweder im Original oder vergröberten Nachbildungen uns überliefert haben. Und hier muß noch eine weitere Einschränkung eintreten. Was wir heute als bäuerliche Kunst anzusehen pflegen, ist wohl in bäuerlichem Gebrauch gewesen, zum großen Teil aber nicht von bäuerlicher Hand entstanden. Wo wir wirklich originelle Bauernkunst und auch einen technischen Hochstand

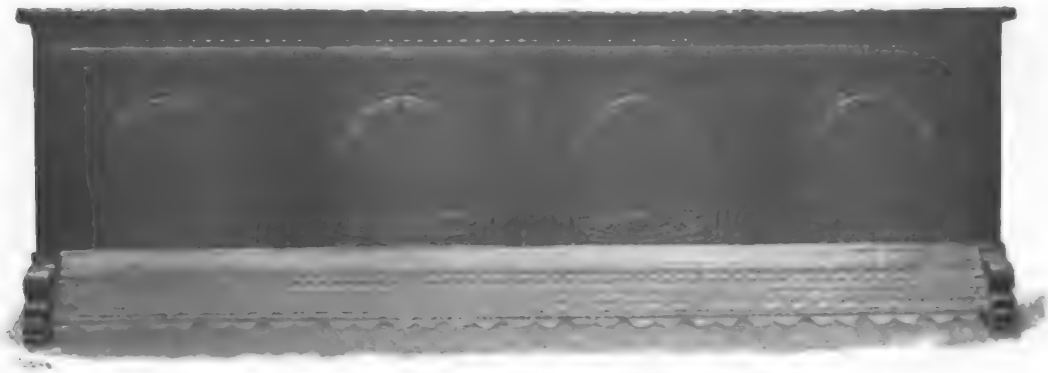


Fig. 75. Ostfriesische Bauerntruhe aus Neuenburg.

vorfinden, wie in der Nachbarschaft Hamburgs, da waren entweder die Bauern schon halbe Städter oder die ausführenden Handwerker. Noch häufiger aber möchte man aus dem Bewohner der kleinen Landstädtchen, welche die eigentliche Wiege der bäuerlichen Kunst sind, wie in Holstein oder in Oberbayern, heute Bauern machen. Ein großer Teil der Bauernmöbel des Germanischen Museums ist sehr wahrscheinlich kleinstädtisch.

Werfen wir nun einen Blick über die bäuerlichen Truhen des Museums, so ist zunächst zu bemerken, daß hier eine weit gleichmäßigere Vertretung Oberdeutschlands und Niederdeutschlands festzustellen ist, als bei den bürgerlichen. War bei diesen Niederdeutschland verhältnismäßig recht schwach vertreten, so ist hier das Verhältnis ein gerechteres. Niederdeutschland überwiegt an Zahl und Qualität. Eine Anzahl niederdeutscher Truhentypen lernen wir im Museum erst bei den Bauernaltertümern kennen. Trotzdem muß bei einem Überblick über das gesamte Material bemerkt werden, daß eine wesentliche Weiterentwicklung, wie wir sie zum Teil wenigstens bei den Stühlen fanden, hier nicht eintrat, denn der unverrückbare Kern der rechteckigen Kiste läßt eine solche nicht zu und diese dem fortschreitenden Komfort nicht entgegenkommende Grundform war es auch, welche die Truhe langsam und sicher aus der Beliebtheit der Benutzer ausschloß. Haben so die Grund- und Konstruktionsformen weder in Ober- noch Niederdeutschland etwas Wesentliches hinzugefügt, so kann bezüglich der Dekoration vielfach ein solches beobachtet werden. Freilich machen wir auch hier wie bei aller Bauernkunst die Erfahrung, daß sie auf den bürgerlichen Formen sich aufbaut. Aber doch macht sich dann eine vielfältigere Ausgestaltung nach den einzelnen Gegenden geltend, die soweit geht, daß sogar verschiedene Ortschaften derselben Gegend

Digitized by Google

verschiedene Dekorationsvariationen besitzen. Das im Einzelnen zu verfolgen, erlaubt die für den ungeheuer verwickelten Apparat bäuerlicher Kunst zu beschränkte Sammlung des Museums nicht; es spiegelt sich die angeführte Wahrnehmung nur in einzelnen Gruppen deutlich wieder.

Eine Wahrnehmung, die hier gleich vorausgenommen werden mag, ist auch die, daß gerade in der Truhe das den einzelnen Volksstämmen innewohnende künstlerische Vermögen recht klar zu Tage tritt. Nicht nur nach der Verschiedenheit des Geschmacks, auch nach der Seite von Aufschwung und Verfall. Die Renaissancetruhe Oberdeutschlands darf wohl billig den Vorrang vor der niederdeutschen beanspruchen; in der Bauernkunst, die in der Hauptsache mit ihrer spezifischen Gestaltung nach dem 18. Jahrhundert angehört, tritt das umgekehrte Verhältnis ein. Die niederdeutsche Möbelkunst z. B. der Hamburger Marschlande hat in Oberdeutschland mit seinen gemalten Kistlermöbeln, die doch nur ein Surrogat, wenn auch ein teils anmutiges, teils derb malerisches waren, kein gleichwertiges Gegenstück. Auch die Anfänge der Bauerntruhe ruhen im Norden; die freie Bauernschaft Niedersachsens, stand wirtschaftlich viel unabhängiger da, als ihre oberdeutschen Brüder und das hat sich natürlich auch in der Lebenshaltung erwiesen. Oberdeutsche Bauerntruhen des 16. Jahrhunderts gibt es nicht, während Friesland sie in ansehnlicher Menge besitzt.

Es ist in den nachfolgenden Beschreibungen das Schwergewicht auf die formale Seite der Truhen gelegt, nach der volkskundlichen Seite dieselben

Fig. 76. Ostfriesische Truhe: 17.–18. Jahrh.

zu behandeln, lag bei dieser Gelegenheit kein Anlaß vor, da dieselbe in der gleichzeitigen Publikation des Museums über die Bauernstuben des German. Museums von Dr. O. Lauffer-Frankfurt eingehender behandelt wird.

Die norddeutsche Tiefebene, und speziell die westelbischen Lande haben die ältesten Stücke in die Abteilung bäuerlicher Altertümer geliefert und es sei daher mit ihnen der Anfang gemacht.

Digitized by Google

Den älteren friesisch-oldenburgischen Typus geben mehrere Truhen wieder, die im Aufbau die mittelalterliche Form der niederdeutschen Truhe beibehalten. Die vier Stollen der Truhen werden von ziemlich breiten vertikalen Brettern gebildet, an die die querlaufenden Vorder- und Rückwände mittelst einer einfachen Nut oder Feder eingelassen sind, während die Seitenwände senkrecht zu den Stollen in diese eingelassen wurden. Die Deckel sind

Fig. 77. Holsteinische Truhe: 1. Hälfte des 17. Jahrh.

meist glatt, manchmal ganz schwach gewölbt. Die Verzierung, die sich auf die Vorderseite beschränkt, hat an zwei Exemplaren im Sinne des Brettes an den Vorderstollen Füllungen von gerolltem Pergament. Der Mittelteil hat bei der einen drei untere senkrechte und zwei quere Füllungen mit dem gleichen Motiv (bezeichnet Anno 1582), bei der anderen etwas jüngeren, drei ausgestochene Rosetten, die das Schloßblech umgeben, mit dem Doppel-, dem einfachen Adler und einem Stern.

Das dritte Exemplar dieser Gruppe, mit der Bezeichnung Ano 1583, unterscheidet sich nur durch die etwas veränderte Verzierung der mittleren Vorderplatte von dem zuletzt beschriebenen. Unter dem Schloßblech ist auch hier ein Stern ausgeschnitten. Seitlich aber je zwei rechteckige Füllungen mit einer Raute und einem Löwen, welch letzterer allerdings von geradezu grotesker Unbeholfenheit zeugt.

Der zweite Typus der Truhen Niederdeutschlands unterscheidet sich von den Stollentruhen, wie man die vorgenannten bezeichnen kann, durch die Art des Untersatzes. Derselbe wird hier durch unter die Seitenwand befestigte horizontal laufende Bretter gebildet, welche an der Vorderseite in verschiedener Gestalt ausgesägt sind (Kufen). Zwischen diesen Kufen liegt in der Regel das schräg gestellte Vorderbrett.

Ein ebenfalls aus Oldenburg stammendes Stück (Fig. 74) zeigt als gleichmäßige Dekoration der Vorderseite — alle übrigen Teile sind glatt — in den Füllungen gefaltetes Pergament. Freilich nicht mehr in der ursprünglichen strengen Form, sondern schon mit einer Neigung, dasselbe rollwerkmäßig zu gestalten. Am Vorderblatt des Truhenkastens sind es sechs senkrecht gestellte rechteckige Füllungen, am unteren Vorderbrett drei wagrechte.

Digitized by Google

Zu dieser Gruppe gehört weiter eine Truhe wo die Füllung mit gerolltem Pergament, der schon barocken Formgebung folgend, sich zu einer Art, freilich nicht sehr feiner Cartouche, umgebildet hat. Die Vorder- und Seitenteile sind in zwei Geschosse eingeteilt, von denen das obere die Füllungen quer, das untere dieselben senkrecht zeigt. An der vorderen Zierseite sind es vier quergestellte, zwischen denen in der Mitte das Schloßblech sitzt, und fünf vertikale. Die Kufen sind hier nicht eigentlich durchgebildet, an ihre Stelle treten seitlich, zwei fest mit dem Körper der Truhe verbundene bockartige Untersätze von ca. 20 cm Höhe. Auch das Vorderbrett ist verkümmert, es tritt bloß als schmale profilierte, mit einem gebogten Rand versehene Leiste in die Erscheinung.

Aus dieser zweiten Gruppe der Kufentruhe ist ein altertümlich aussehendes aber nach der Inschrift: »An Gottes Segen Ist Alles Gelegen. Taicke Vlcken. 1729« ziemlich spät entstandenes Stück weiter hervorzuheben. Es hat dreiseitigen Deckel wie die oben beschriebenen Bremenser und die Holsteiner Truhe, Kufen und Vorderbrett. Die allein gezierte Vorderseite ist in den Füllungen mit Flachschnitzerei versehen. Und zwar ist die Vorder-

Fig. 78. Schleswig-holsteinische Truhe; 18. Jahrh.

wand durch den Inschriftstreifen in zwei Geschosse geteilt und die ganze Vorderwand mit Ausnahme der Unterseite nochmals in einen Rahmen gefaßt. Im oberen Geschoß sechs liegende Rechtecke mit hübschen Rosetten und Rauten; im unteren vier annähernd quadratische Füllungen, die äußeren mit Bogenstellungen mit vegetabilischem Ornament, in den beiden mittleren Rosettenwerk. Das Vorderbrett hat durchlaufendes geschnitztes Stabwerk.

In gewissem Sinne könnte man diesen Typus als den Übergang von der späteren ostfriesischen Truhe zu den schleswig-holsteinischen Prunktruhen ansehen, nicht bezüglich der bei letzteren ja vorwiegend figürlichen Ausschmückung, aber bezüglich des Aufbaues.

Den gewöhnlichen Typus der ostfriesischen Truhe, wie sie durch das 18. und vielleicht auch schon im 17. Jahrhundert üblich war, stellt das auf Fig. 75 abgebildete Stück aus Neuenburg dar. Die für die meisten niederdeutschen Truhen charakteristischen »Kufen«, das unten ausgebogte mehrfach profilierte Vorderbrett sind ihnen stets eigen. Aber auch die Vorderseite —

Digitized by Google

die allein gezierte — hat eine stets wiederkehrende Einteilung in vier Felder. Die Füllungen sind in die eigentliche Truhenwand eingeschnitten, die trennenden Rahmenstäbe und die obere umrahmende Leiste mit Zapfen auf derselben befestigt. Bei dem abgebildeten Beispiel sind es vier Bogenstellungen, die

Fig. 79. Truhe von der Insel Rom, Nordfriesland. 17. Jahrh.

in flacher, sehr sorgfältiger Schnitzerei die annähernd quadratischen Füllungsfelder bedecken. Unter den Bogen muschelförmige Bildungen, in den äußeren Feldern dann noch geometrisches Ornament; in den inneren die Inschrift: Grette Levers Anno 1706, wodurch die übliche Bestimmung als Brauttruhe bestätigt wird.

Von drei anderen dieser in ihrer ganzen Art sehr verwandten Art sind nur die Vorderwände nebst den Kufenenden und den Vorderbrettern vorhanden. Überall begegnen wir der Vierteilung der Vorderwand. Eine davon trägt die Bezeichnung Anno 1711. Bei ihr sind die Felder gleichmäßig mit einem stilisiertem Bäumchen, dessen Zweige die ganze Fläche füllt, versehen, in flacher Schnitzerei auf ausgehobenem, nicht geglättetem Grund. Der Grund ist hier, wie bei den nächsten noch durch eingeschlagene Sternmusterung belebt. Auf der anderen sind an den beiden äußeren Feldern wieder Bogenstellungen, ähnlich wie bei der Neuenburger angebracht, während die inneren beiden Felder einmal mit verschiedenartigen Rosettenmuster, einmal abwechselnd mit Rosetten und Ranken besetzt ist. Die dritte Vorderwand endlich hat vier gleiche Felder, mit durch ein Flechtband gebildeten Bogenstellungen, in denen je eine stilisierte Pflanze steht.

Nicht demselben Muster folgt eine andere aus Ostfriesland stammende Truhe (Fig. 76), die wohl in der Vierteilung der Vorderplatte nicht aber der Verzierung bäuerlich erscheint, vielmehr die Art der holländischen Schränke zum Vorbild gehabt zu haben scheint. Das Fußgestell besteht aus vier Paaren sich senkrecht durchschneidender Bretter mit geschweift ausgesägten Endigungen. Diese Füße sind mit der Truhe fest verbunden. Die Füllungen haben einen zum Teil aus der Vorderwand ausgeschnittenen, teils aufgesetzten Rahmen mit einer Fischbeineinlage. Die fünf Rahmenhölzer haben, ebenso

Digitized by Google

wie der Fries unter dem Deckel, flaches Rankenornament über ausgehobenem Grund als Füllung. Im Fries noch zwei Quadrate mit Einlagen aus hellem Holz und Fischbein. Auch die Seitenwände sind in je zwei Felder gegliedert.

Von den schleswig-holsteinischen Stücken ist die in der Blink aufgestellte große Truhe die bedeutendste. Sie hätte, da sie im Aufbau und der Behandlung den beiden großen, oben beschriebenen, aus Bremen stammenden Truhen (s. die Fig. 67) gleicht, mit demselben Recht auch bei den bürgerlichen Truhen behandelt werden können und verdankt auch sicher einem der bedeutenderen Holsteinischen Schnitzer vom Beginn des 17. Jahrhunderts ihre Entstehung. Bezüglich des Aufbaus der Seitenteile und des Deckels kann auf die Beschreibung der erwähnten beiden Truhen verwiesen werden. Auch hier begrenzen das Vorderbrett zwei Hermen mit nicht ausgefüllten (vielleicht einmal bemalten) Wappenschilden. Der obere Fries mit drei Füllungen in liegenden Rechtecken entspricht in seiner Ausstattung genau dem unteren Vorderbrett bis auf die unten fehlenden Karyatidenhermen zwischen den einzelnen Feldern. In den einzelnen Füllungen, Köpfe mit schon recht barockem Rankenwerk, in hohem Relief. Der Hauptfries enthält durch vier Karyatiden geschieden, die für diese Truhenart üblichen fünf Reliefs: Sündenfall, Opferung Isaaks, Verkündigung, Geburt Christi und Himmelfahrt. Die Arbeit ist derb, aber recht tüchtig und wirkungsvoll.

Mehr dem späteren ostfriesischen Typus nähert sich eine zweite holsteinische Truhe. Denn auch sie hat die Vierteilung der Vorderwand. Aber ihr fehlen nicht nur die Kufen und das vordere Zwischenbrett, an deren Stelle ein niedriger profilierter Sockel ohne Füße tritt, sie zeigt auch in ihrer

Fig. 80. Niederrheinische Truhe: 16. Jahrh.

ganzen Formgebung ein genaueres Kennen der Architekturformen der Renaissance, so stumpf und andeutungsweise dieselben auch nur herauskommen. Die Bögen der vier an allen Seiten folgerichtig umrahmten Felder stehen auf kannelierten Pilastern, in den Bogenzwickeln ganz korrekte Blattrosetten.

Digitized by Google

Auch der Sockel der Bögen ist folgerichtig gebildet. Unter den Bögen stehen mit den lateinischen Unterschriften vier allegorische Engelsfiguren der Tugenden: Fides, Justitia, Fortitudo, Clementia. Trotz der durch den Gebrauch bedingten, vielleicht aber auch schon ursprünglichen Stumpfheit der Schnitzerei verraten sie gute Vorlagen und eine immerhin geschickte Hand. Die lateinischen Unterschriften passen allerdings wohl kaum in einen Bauernhof; die Truhe ist daher wohl ebensowenig von einem bäuerlichen Schnitzer, als ursprünglich für bäuerliche Kreise bestimmt (Fig. 77).

Von den Truhen der Halligen haben wir dreierlei Arten zu unterscheiden.

Die ersten beiden mit Schnitzerei. Von diesen haben zwei die Eigenart, daß die Flachschnitzerei ohne architektonische Teilung die ganze Vorderfläche bedeckt. Bei der einen allerdings sind zwei schuppenartig behandelte

Fig. 81. Niederrheinische Truhe: 17. Jahrh.

Seitenpfosten, Kufen und Vorderbrett, ebenfalls mit Schuppenverzierung, aber in anderer Art, angedeutet. Das eigentliche Vorderblatt aber hat in der Mitte ein Kreuz, darin das vielfach verschlungene Monogramm der Besitzer, darunter die Jahreszahl 1751. Zur Seite je ein Gefäß mit Pflanze. Die Schnitzerei ist in der eigenartigen saftigen Art durchgeführt, die bei aller Stilisierung des Pflanzlichen eine genaue Naturbeobachtung verrät und in ihrer Art mit den langgezogenen breiten Ranken nur auf jenen Nordseeeilanden sich findet. Auch die charakteristische Bemalung in Gelb, Blau, Grün und Rot ist an diesem Stücke erhalten.

Wenigstens wahrscheinlich der Westküste von Schleswig-Holstein gehört auch die andere wegen ihrer geschmackvollen Ausführung im Bilde, Fig. 78 wiedergegebene Truhe an. Als Besonderheit wäre zunächst ihre schwach pyramidale Form zu nennen. Die ganze Vorderwand ist mit einem aus einer mittleren kleinen Vase aufsteigenden Rankenwerk in ganz vortrefflicher Zeichnung versehen. Unterhalb der Schlüsselöffnung das verschlungene Doppelmonogramm P. I. H. L. P. Hier haben wir es mit einem von dem herrschenden Zeitgeschmack, der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ganz unabhängigen, frischen und natürlichen Kunsttrieb zu tun.

Digitized by Google

Die interessanteste Truhe des Halligenzimmers die von der Insel Röm in Nordfriesland stammende (Fig. 79). Die Einteilung der Vorderwand in vier Felder entspricht derjenigen der ostfriesischen Stücke. Allerdings fehlen die Kufen und das Vorderbrett, allein der jetzige Zustand bietet keine Gewähr, daß er

Fig. 82. Westfälische Truhe vom Jahre 1791. Bezeichnet: „Johann Peter Viertel."

der einstige ist. Die Art der Schnitzerei, die eigentlich bandartige Behandlung des Rahmenwerks der Pflanzen in den vier Füllungen und ihren Umrahmungen hat unstreitig etwas an altnordische Art Erinnerndes. Diese eigentümliche Stilisierung tat einer gewissen treuen Naturbeobachtung keinen Eintrag, wie man denn auf der zweiten Füllung von links deutlich eine Fenchelstaude erkennen kann. Die Entstehungszeit des eigenartigen Werkes dürfte in das 17. Jahrhundert fallen.

Daß übrigens auf den Halligen die geschnitzte Truhe nicht allein die herrschende war, beweist ein anderes Exemplar von einfacher Kistenform mit vorspringendem Deckel. Dieselbe, grün gestrichen, hat an den Ecken und an der unteren Vorderkante je drei reich geschmiedete senkrechte Eisenbänder.

Ehe wir uns nun den späteren Truhen der Elbmarschen zuwenden, sei der Weg nochmals nach Westen an den Niederrhein zurückgelenkt.

Wohl ebenso früh, wie die ältesten friesischen Truhen, dürfte ein abweichendes Stück sein, das sich nach seinen Verzierungsmotiven als niederrheinisch ansprechen läßt. Wenn auch nicht datiert, läßt die stilistische Behandlung der gotischen Formen sicher auf eine Anfertigung im 16. Jahrhundert schließen (Fig. 80).

Die kräftigen Eckriegel bilden das Gerüst der Truhe, zwischen denen die Vorder-, Rück- und Seitenwände (Rahmen und Füllung ohne Gehrung) eingespannt sind. Auch der Deckel ist ähnlich behandelt. Die etwas über den Truhenboden herabreichenden Pfosten bilden zugleich die Füße. Die vier gleichen Füllungen tragen die eigenartigen achtförmigen Bandverschlingungen der niederrheinischen Kunst mit Arabesken im mittleren Kreis. Das Blattwerk

Digitized by Google

in den oberen und unteren Halbkreisen ist sauber ausgebohrt. Die bäuerliche Provenienz dürfte auch hier etwas zweifelhaft sein.

Jünger, aber nicht ganz leicht zu datieren ist eine weitere Truhe, von der Fig. 81 eine Vorstellung geben soll. Wahrscheinlich gehört sie der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an. Im Aufbau, der vierteiligen Vorderwand, den vierkantigen, etwas verlängerten Eckstollen schließt sie sich ihrer Vorgängerin an. Die Dekoration aber ist hier nicht in Schnitzerei, sondern in reichster Intarsia ausgeführt. Diese Verzierungsweise war in Köln im 16. Jahrhundert heimisch und im weiteren Verlauf werden wir einen freilich künstlerisch viel höher stehenden Stollenschrank derselben Art zu betrachten haben. Die Ziermotive der umrahmenden Glieder sind sehr einfach, aber durch die scharfe Trennung der Holzfarbe doch sehr wirksam. Bei den Arabeskenfüllungen, die übrigens recht flotte Komposition zeigen, hat der Verfertiger sich die übliche Erleichterung des Wechsels der beiden zum Aussägen bestimmten Fournierblätter zu Nutze gemacht.

Zwei westfälische Truhen des 18. Jahrhunderts sind schöne und gut gearbeitete Stücke. Den westfälischen späteren Bauerntruhen ist mit einer noch weiter unten zu erwähnenden oberhessischen die Art des Fußgestells gemeinsam. Durch eine profilierte Leiste vom Truhenkasten getrennt, verlängert sich die in der Holzfaser senkrecht laufende Seitenwand zu einem Querbrett, das einen mittleren geschweiften Einschnitt erhält. Analog ist bei den Vorderwänden verfahren (wagrechter Lauf der Holzfaser), nur daß der geschweifte Ausschnitt hier nur zwei Zwickel an den Ecken bestehen läßt. Die ältere der beiden Truhen zeigt an der Zierseite, eine durch Zapfen auf dem Grund befestigtes reiches Kassettenwerk, wie es ebenfalls in Oberhessen gebräuchlich war. Dazwischen der Spruch: Ora et Labohra, trotz der bedenklichen

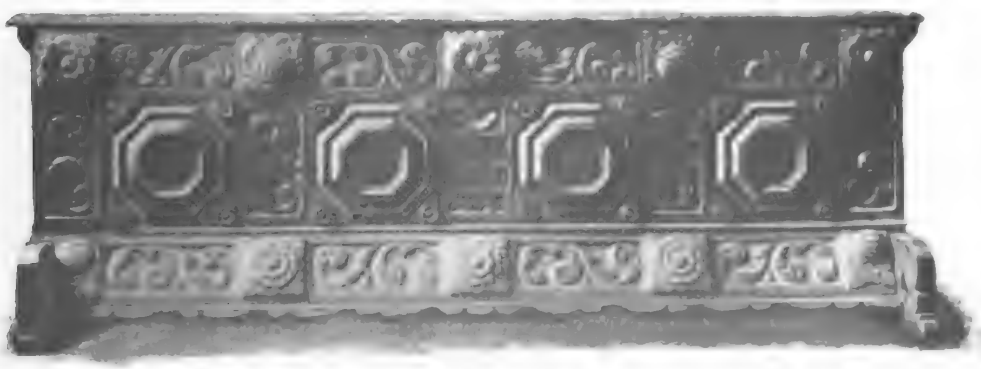


Fig. 80. Niedersächsische Truhe aus der Altmark; 1769.

Rechtschreibung ein für einen Bauern nicht recht wahrscheinlicher Sinnspruch. Am Untersatz die weitere Inschrift: Anna Elisabeth Schepers Anno 1730. Die andere einem Johan Peter Viertel zugehörige und Anno 1791 gearbeitete Truhe (S. O. Lauffer, die Bauernstuben des Germ. Museums, Mitt. 1903 S. 39, Fig. 8) hat eine sehr hübsch geschnitzte Vorderwand. Insbesondere ist das aus einem Doppeladler ausgehende Rankenwerk des durchlaufenden

Digitized by Google

Mittelfrieses und die Ranken am Untersatz so flott und verständnisvoll behandelt, daß es auch dem Schreiner einer größeren Stadt alle Ehre machen würde (Fig. 82).

Etwas weiter östlich in das niedersächsische Gebiet führt uns die im Herrschaftszimmer des Fletts der im niedersächsischen Hause befindlichen Truhe aus der Diepholzer Gegend. In der Dönse des niedersächsischen Fletts steht zwar nicht die für die dortige Innendekoration so charakteristische Truhe, wie sie Baurat Prejawa in seiner Abhandlung über das niedersächsische Bauernhaus abbildet und beschreibt (Mitt. des Germ. Mus. 1903, S. 148) aber ein

Fig. 84. Truhe aus der Wilstermarsch 1809.

ebenfalls echt bäuerliches Stück (Fig. 83, abgebildet auch bei O. Lauffer, Die Bauernstuben des Germ. Museums, Mitt. des Germ. Mus. 1903, S. 39). Die unter dem Schlüsselloch mit J. M. L. 1769 bezeichnete Truhe gehört zum Typus der ostfriesischen Kufentruhe mit vierteiliger Vorderwand und schrägem Vorderbrett. In den Füllungen hoch herausprofilierte Achtecke. Am Vorderbrett und den Umrahmungen der Füllungen derbes, aber kräftig wirkendes stilisiertes Blattwerk und Rosetten. Aus der Truhe spricht wirklich die urwüchsig derbe Art des niedersächsischen Volkstums zu uns.

Den Beschluß der niederdeutschen Bauerntruhen mögen diejenigen aus den Elbmarschen bilden.

Eine besonders schöne Truhe kann das Museum aus der Wilstermarsch sein eigen nennen. Fig. 84 gibt dieselbe wieder. Sie weicht von dem sonstigen niedersächsischem Schema ebenso weit ab, als die Vierländer Brauttruhe. Der Kasten ist in seiner Vorderseite ganz frei behandelt. Zwei Hochfüllungen mit reich gekröpfter Umrahmung, enthalten in ihrer Mitte den jenen Marschgegenden eigentümlichen, in Bein eingelegten Stern, der auch in den Zimmervertäfelungen immer wiederkehrt. Außerdem wird die Vorderseite durch drei pfeilerartige Vorsprünge gegliedert, die zwischen Rocailleornament und Fruchtzieraten je einen nackten Knaben in hoher Reliefschnitzerei zeigen. In den Zwickeln der gekröpften Füllungen Blumenwerk und Vögel. Im Fries unter dem schwach gewölbten Deckel der Name des Besitzers Claus

Digitized by Google

Abets, unten die Jahreszahl: Anno 1809. Die Schmalseiten sind ähnlich, wenn auch einfacher behandelt. Auch wenn wir in den gleich folgenden, ähnlichen Stücken nicht ein sicher aus Westfriesland stammendes aufzuweisen hätten, würden wir leicht den holländischen Einfluß erkennen, denselben, der die überreiche Dekoration der Hamburger (»Schappschränke«) und Danziger Möbel des 18. Jahrhunderts hervorrief. An einen Hamburger »Schapp« werden wir sofort erinnert. Es ist, als ob ein Hamburger Schreiner in seinen alten Tagen aufs Land gezogen und die Kunst einer lang verflossenen Zeit noch einmal habe aufleben lassen. Nur das naturalistische Beiwerk in den Zwickeln erzählt von der in den Elbmarschen heraufziehenden Zeit eines ganz eigenartigen Realismus, der auch in den benachbarten Vierlanden sein Wesen treibt. Außer den abgebildeten besitzt das Museum noch zwei Truhen, wenn auch etwas einfacher von demselben Typus. Die eine in einem oberen Fries der Vorderseite bezeichnet: Gehsche Deahrens zu Zehtel Anno 1786, stammt also aus Zehtel in Westfriesland, hat zwei reichverkröpfte Füllungen in rechteckigem Rahmen, schwach entwickelte Seitenkufen und profiliertes und ausgesägtes Vorderbrett. Die andere steht der abgebildeten noch näher. Sie steht ohne Füße auf dem Truhenboden auf. Auch hier bilden zwei vielfach verkröpfte Kartouchen die Hauptzier der Vorderseite. Dazwischen und an der Seite zierlich geschnittenes Laubwerk mit Vögeln.

Fig. 85. Männertruhe aus den Vierlanden; 1746

Mit die interessanteste Gruppe bieten die Vierlande. Hier finden wir zunächst zwei völlig von einander abweichende, dabei aber immer neben einander hergehende Formen, nämlich die für die Männer und die Frauen bestimmten, die jeweils dem Brautpaar mitgegeben wurden. Die Männer-

Digitized by Google

truhen, von denen das Museum zwei besitzt, gehören dem Typus der Stollentruhe an. Ihre Besonderheit besteht in dem rund gewölbten Deckel und der Schrägrichtung der Wände und Stollen, wodurch der Truhenkasten oben enger als unten wird. Auch steht der Kasten beträchtlich hoch über dem

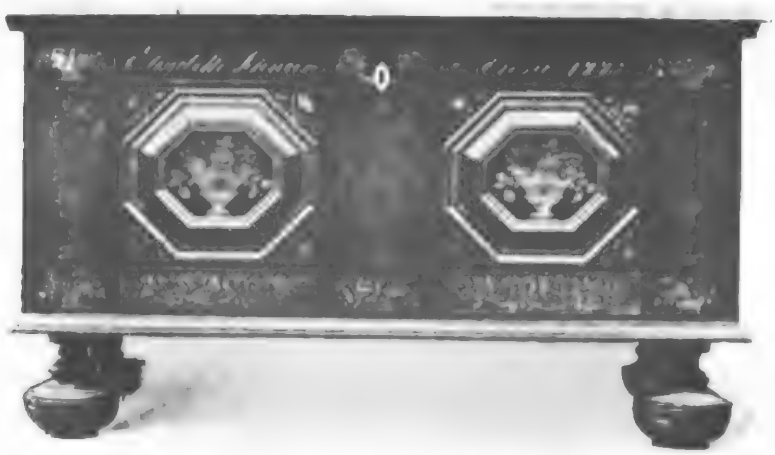


Fig. 86. Frauen- (Braut-) Truhe aus den Vierlanden: 1775.

Boden, etwa zwei Fünftel der Gesamthöhe der Truhe, und die tragenden Stollen sind erheblich breit. Das einfachere und wahrscheinlich ältere Exemplar dieser Gattung, dessen Herkunft ausnahmsweise durch keine Bezeichnung festgestellt wird, hat außer dem großen Schloßblech, das noch Nachklänge an gotische Bildung zeigt, keinen Schmuck als einen eingeschnittenen, an den Innenseiten der Vorderstollen und der Unterseite der Vorderwand herumlaufenden, schmalen Fries von aneinander gereihten Ringen. Das zweite, reichere Exemplar (Fig. 85) ist eigentümlich reizvoll durch die Mischung der eigentlich mittelalterlichen Grundform mit der eigenartigen Vierländer Zierweise des 18. Jahrhunderts, für die das Stück ein früher Beleg ist. Es ist in einem eingeschnittenen Fries bezeichnet: Peter Timman 1746. In den schmalen, ausgestochenen Friesen, die senkrecht und wagrecht an den Vorderstollen und der mittleren Vorderwand sich finden, findet sich ein- oder beiderseitig eine blattwerkartige Endigung. Im Übrigen beschränkt sich die Einlegearbeit in dem roh gelassenen Eichenholz auf einfache geometrische, meist sternförmige Bildungen.

Ganz anders die Frauentruhe (Fig. 86), die der eigentlichen Blütezeit der Vierländer Schreinerkunst angehört. Nach der Inschrift ist sie für Elisabeth Schween 1775 gefertigt. Abgesehen von den Kugelfüßen hat sie ganz die Form des großen Holzkoffers, als welcher sich die Truhe ja auch in primitiver Form in das 19. Jahrhundert hinübergerettet hat. Unser Exemplar ist von sauberster und sorgfältigster Arbeit und durchweg fourniert. Der gewölbte Deckel, heller Grund mit dunkler Umrahmung, hat in der Mitte ein Feld, auf dem eine Jardiniere eingelegt ist, in den vier Ecken Rosetten. Die Verzierungen der Zierseiten, eingelegte Blumenvasen, darunter zwei auf acht-

Digitized by Google

eckigen, mittelst reicher Profilierung über den Grund erhobene Medaillons, ergeben sich aus der beistehenden Abbildung.

Von Mitteldeutschland sind nur zwei Gaue vertreten, Hessen und Nordböhmen, welch' letzteres aber in seinen Möbeln ganz rein süddeutsches Gepräge zeigt.

Recht gut vertreten ist, wie in allen Bauernaltértümern, auch in den Truhen Hessen. Die schönste und wohl auch älteste, der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörige Truhe sehen wir in Fig. 87. Vier Säulen mit skulptierten Sockeln bilden die dreiteilige Front. Zwischen den Säulen Bogenstellungen mit barockem Ornament, besonders Mascarons. Die Truhe, deren Seitenteile eine einfache Bogenstellung auf kannelierten Pfeilern zeigen, stammt aus Salmshausen in der Schwalm.

Mehr bäuerlichen Charakter zeigt schon eine weitere oberhessische Truhe (Fig. 88), die vielleicht sogar etwas früher als die vorige ist, aber trotz des mindest ebenso großen Reichtums der Dekoration nicht so fein in den Verhältnissen wirkt, als die vorige. Die zweiteilige Front ist mit den beliebten Bogennischen ausgestattet, die etwas schwer wirken. Den größten Raum nimmt in der Verzierung das Schuppenmotiv ein, am gelungensten erscheinen die geschnitzten Füllungen mit den Delphinpaaren. Beide Truhen sind aus Eichenholz.

Einen abweichenden Typus, der immerhin eine Weiterentwicklung der Zierformen nach dem Zeitgeschmack bedeutet, zeigen zwei oberhessische Truhen (aus Pohlgöns). Bemerkenswert sind sie auch dadurch, daß der Kern

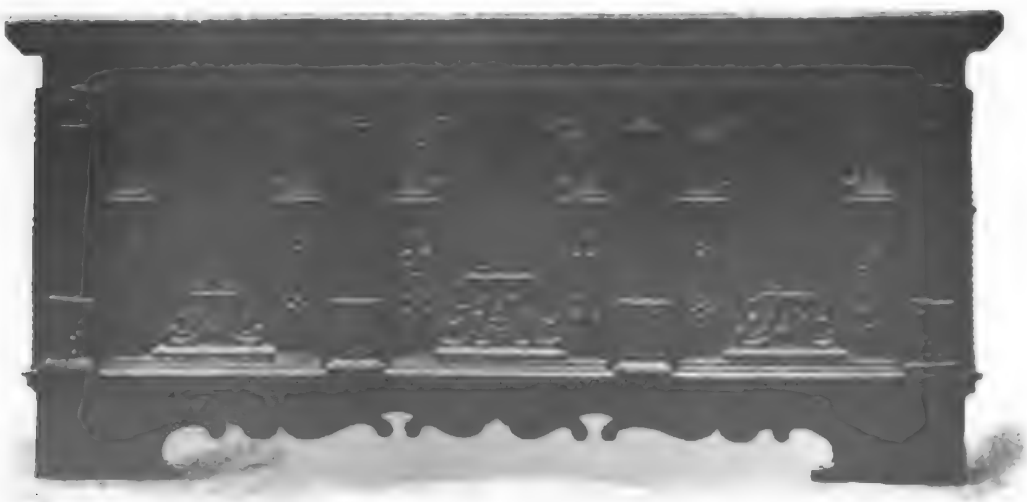


Fig. 87. Oberhessische Truhe; 17. Jahrh.

aus weichem Holz besteht und die Außenseite in verschiedenen Hölzern fourniert ist. Die eine, in dem Bauernhaus aus Pohlgöns, trägt die Bezeichnung A. K. G. (oder L.?) 1818 in Marquetteriearbeit. Die Flächen der Füllungen zeigen ebenfalls Einlegearbeit in verschiedenfarbigen Hölzern, allerdings

Digitized by Google

in sehr mangelhafter Zeichnung und Ausführung. Vorn vier Füllungen, zweimal der St. Georg zu Pferd und eine stehende männliche, wahrscheinlich Apostelfigur. Von den zwölf kleinen Füllungen auf dem Deckel haben sechs Blumen und Rankenwerk mit Vögeln. Das Rahmenwerk, das bei den größeren Füllungen der Vorderseite und des Deckels vielfach verkröpft ist, ist aus Eichenholz und die Truhe steht ohne Füße auf dem Boden auf.

Fig. 88. Oberhessische Truhe: 17. Jahrh.

Die zweite nach der Bezeichnung A. B. E. H. 1750 etwas ältere Truhe ist einfacher. Auch hier ist verschiedenfarbiges Holz zu Füll- und Rahmenwerk verwendet und das Rahmenwerk durchweg verkröpft (mit sogenannten Ohren). Aber es fehlt die eingelegte Arbeit und an Stelle der größeren Füllung tritt eine nochmals hineingesetzte kleinere Füllung mit Rahmen. Die Einteilung und Zeichnung der verschieden großen Füllungen, vorn sechs, auf dem Deckel zehn, ist eine recht geschmackvolle und läßt das Möbel als eines der besten der Bauernkunst des 18. Jahrhunderts erscheinen.

Der in Fig. 87 abgebildeten Truhe steht eine etwas spätere aus Niederhessen nahe. Auch hier eine durch drei Bogenstellungen gebildete Front, zwischen denen ausgestochen stilisierte Laubwerkfüllungen angebracht sind. Eigentümlich, daß die Pfeilerprofilierungen als Rahmenwerk unten unter den Füllungen durchgeführt sind. In den Bogenzwickeln je ein Herz, an den Seitenteilen einfaches Rahmen- und Füllwerk. Die vier Füße bestehen aus zwei rechteckig gestellten Brettern mit viertelkreisförmigem Ausschnitt. Unter dem Dechel der ganz in Eichenholz ausgeführten Truhe ein einfaches Konsolenfries.

Einen anderen niederhessischen Typus, der fast an denjenigen der Halligen erinnert, gibt eine Eichenholztruhe wieder. Die Vorderseite ist mit

Digitized by Google

Fig. 89. Truhe aus dem Klettgau; 1666.

Digitized by Google

Fig. 90. Bäuerliche Renaissancetruhe aus dem Wiesbachtal (Kanton Wallis).

Digitized by Google

flach geschnittenem Rankenwerk bedeckt, in dem die Anlehnung an den Rocaillegeschmack und naive und gesunde Naturbeobachtung einen unversöhnlichen Kampf führen, obgleich der Schnitzer weder das Eine noch das Andere ganz verstanden hat. Die Truhe hat einen Untersatz in Gestalt von Querbrettern und geschweift ausgesägten Ansätzen an der Vorderseite. Auch darin läßt sich die Verwandtschaft mit den westfälischen Truhen, die ja als Nachbarn gelten können, ersehen.

Den Beginn der rein süddeutschen Truhen mag diejenige aus dem Thurgauzimmer machen (Fig. 89). Man kann sie, wie das ganze Zimmer, das künstlerisch wertvollste der ganzen Bauernzimmerreihe des Museums, mit Fug und Recht als schweizerisch bezeichnen. Wie die Abbildung zeigt, verzichtet sie auf alle nicht rein schreinerische Dekoration, aber in den durchaus glücklichen Verhältnissen ist sie in ihrer Art mustergültig. Bemerkt sei, daß sie,

Fig. 91. Oberbayerische Bauerntruhe aus dem Jahre 1667.

obgleich sicher nicht für die Aufstellung im Zimmer selbst berechnet, in der Behandlung der Vertäfelung desselben völlig folgt. Die Truhe, wie alle süddeutschen Möbel in weichem Holz ausgeführt, ist in der Vorderseite mit Nußbaumholz verschalt, ebenso wie alle profilierten Teile aus diesem edleren Material hergestellt sind. Der Aufbau ergibt sich aus der Abbildung. Bemerkt sei, daß, wie das ganze Zimmer, auch die aus demselben Hause stammenden Möbel im Jahre 1666 gearbeitet sein dürften.

Sehr beachtenswert durch die vorzügliche Schnitztechnik ist dann eine Schweizer Truhe aus dem Wiesbachtal im Kanton Wallis (Fig. 90). Dieselbe ist ganz in Nußbaumholz gearbeitet, und nicht nur im Material macht sich die Nähe Italiens bemerkbar. Ob sie noch dem 17. Jahrh. oder schon dem folgenden angehört, mag unentschieden bleiben. Eine Ausnahme bildet es, daß die Seitenwände mit demselben Reichtum behandelt, sind wie die Vorderseite.

Digitized by Google

Von den bemalten Möbeln, über deren Behandlung auf die bezüglich dieser Art gemachten Bemerkungen bei den Bettstellen verwiesen sei, nimmt den ersten Rang dem Alter nach die des oberbayerischen Zimmers von 1667 ein (Fig. 91). Dieselbe ist farbig auf Tafel 2 des Werkes von Franz Zell »Bauernmöbel aus dem bayerischen Hochland« wiedergegeben. Die Schreinerarbeit ist wie an allen diesen Möbeln die denkbar einfachste. Die gemalte Dekoration und der Aufbau folgt dem Typus der tirolischen und oberdeutschen eingelegten Truhe. Die Ornamentik wirkt bei aller Naivität in den älteren, besseren Stücken, zu welchen auch unsere Truhe zu zählen ist, sehr frisch. Die Hauptsache aber ist die kräftige und doch gut abgestimmte farbige Behandlung. Die Grundtöne sind Blau und Weiß, die abwechselnd auch als Grund erscheinen. Die umrahmenden Glieder sind rotbraun gestrichen, dazwischen kommt sparsam verwendet ein mattes Braun und Grün vor.

Der oberbayerischen Kistlerarbeit steht die der deutschen österreichischen Lande am nächsten. Während wir keine bayerische Truhe des 18. Jahrhunderts besitzen, ist eine solche aus Dalaas in Tirol vorhanden, die freilich keine hervorragenden Eigenschaften besitzt. Der Grund ist in grünblauer Steinfarbe, die Profilierungen und die drei achteckigen Füllungen der Vorderseite sind weiß-rot marmoriert. Nebst mehreren Buchstaben findet sich die Jahreszahl 1786.

Fig. 92. Truhe aus dem Egerland, Nordböhmen: 19. Jahrh.

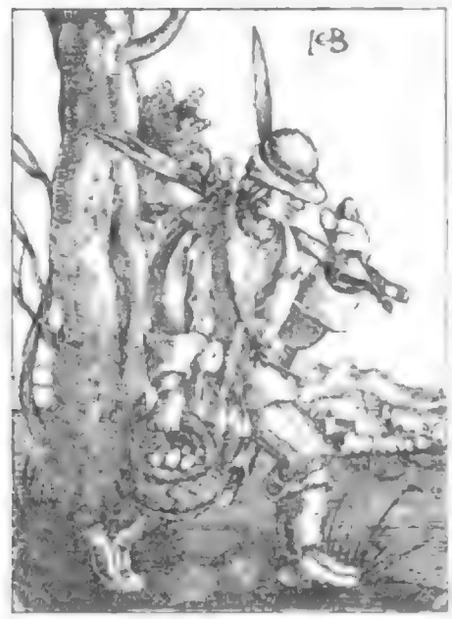
Etwas stattlicher schon präsentiert sich eine oberösterreichische Truhe mit beweglichem, übrigens ganz einfachem Untersatz. Auch sie hat marmorierte Bemalung. In den drei Füllungen des Deckels ist hübsches, spätbarockes Ornament eingemalt, an den Schmalseiten und an der Vorderseite sind kolorierte Kupferstiche, fünf an der Zahl, teils aufgerieben, teils eingeklebt. Die Verwendung verschiedenartigsten Materials, Veduten, Jagdszenen, kleinen menschlichen und Tierfiguren, nebst Pflanzen durch und nebeneinander, kehrt auch an besseren Stücken des öfteren wieder.

Digitized by Google

Die jüngsten der bemalten Truhen sind diejenigen des Egerlandes, die wohl ziemlich hoch in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hereinreichen. Bei beiden Truhen ist, wie bei der Mehrzahl der süddeutschen Truhen, der alten Tradition folgend, der Truhenkasten vom Aufsatz abnehmbar. Freilich in den dürftigen, wenn auch heutzutage wieder besonders beliebten Formen der Biedermeierzeit. Der einfache Rahmen steht auf vier schlanken, vierseitigen Pyramiden. Die Malerei bei diesem Stücke, bei der helles Blau und Rot vorwiegt, ist wie bei der Mehrzahl der Egerländer Möbel, von großer, wenn auch stark handwerklicher Geschicklichkeit. In den Rahmen der Füllungen an den Schmalseiten und auf dem Deckel sind ganz flüchtig, aber wirksam Blumengewinde hingemalt. Die beiden Füllungen der Vorderwand haben außerdem weniger gelungene staffierte Landschaften.

Nordböhmisch ist auch die in Fig. 92 abgebildete Truhe. Der Untersatz folgt nach dem alten Renaissanceschema. Die flotte, lustige Blumenmalerei, die in lebhaften Farben sich von einem blaugrünen Grunde abhebt, ist auf dem Bild in ihrer Wirkung natürlich nur zu ahnen.

Es ist ein weiter Weg, den wir mit den bäuerlichen Truhen durch eine Zahl von deutschen Gauen — sämtlich sind sie leider nicht vertreten — zurückgelegt haben. Wie und wie verschieden das Volk fern von Kulturzentren die Formen eines Möbels und seine Verzierung auffaßte, ist interessant. Aber auch wie von Nord nach Süd und umgekehrt kleine Übergänge von einem Stamm vom andern sich finden lassen, während Fühlen und Geschmack des Südens und Nordens andererseits von einer unüberbrückbaren Kluft getrennt wird.



Digitized by Google

ZU H. S. BEHAM. (PAULI 832.)

VON DR. E. W. BREDT.

Der bei Lippmann, Kupferstiche und Holzschnitte III. 41. ganz und bei Fischer & Franke, das Kupferstichkabinett I. zur Hälfte reproducierte Beham'sche Holzschnitt muß sich im 16. Jahrhundert ganz besonderer Beliebtheit erfreut haben In dem Glockendon'chen Missale (B. 28 gr. 4.) der Nürnberger Stadtbibliothek finden sich auf Fo. 87 und Fo. 124 größere Teile daraus kopiert und einzelne Gruppen des figurenreichen und kulturgeschichtlich sehr amüsanten Holzschnittes mögen sich da und dort auf Zinnkrügen, keramischen Gegenständen und Möbeln jener Zeit gewiß nachweisen lassen.

Es sei nun hier darauf hingewiesen, daß das jetzt in der Sakristei der Ordenskirche zu St. Georgen in Bayreuth befindliche Ölgemälde, das Fr. Hofmann in seinem Werke »Bayreuth« (München 1902) publiziert hat ohne auf den Holzschnitt hinzuweisen, dem Beham'schen Holzschnitte ziemlich genau folgt. Der rechte Teil des Holzschnittes aber ist in dem Gemälde Nr. 528 des Germanischen Museums immerhin so treu kopiert, daß sich das Vorbild nicht verkennen läßt. Das Ganze der Landschaft ist deutlich, trotz den durch die Übersetzung ins Malerische geratenen Abänderungen, wiederzuerkennen, auffällig wird aber das Bild für Freunde der »Kleinmeister« durch die fast ganz getreue Wiedergabe der fidelen Gesellschaft im Kahn, das Paar auf einem Pferde reitend, das Liebespaar hinterm Busch. Auf andere Entlehnungen braucht hier nicht hingewiesen zu werden. Vorbild und Nachbild ist sicher. Daß das im Germanischen Museum befindliche Bild, das bisher der Cranach'schen Schule zugeschrieben wurde, nur die eine Hälfte eines Bildes darstellt, wäre möglich, und durch diesen Hinweis möchte die Suche nach der anderen Hälfte des Bildes angeregt werden. Die Komposition, die hier links mit dem großen Baum, der den Beham'schen Schnitt schon in zwei Hälften teilt, abschließt, ist allerdings so geändert, daß der kopierende Maler sehr wohl die Hälfte als ein selbständiges Ganzes betrachtet wissen durfte.

Oder sollte das in Bayreuth befindliche Gemälde Original, der Holzschnitt und unser Teilbild nur Kopie von Beham und einem unbekannten Maler sein? Vielleicht kommt für unser Gemälde J. Glockendon in Betracht, der den Beham'schen Holzschnitt spätestens 1542 in dem genannten Nürnberger Missale kopiert hat.

Digitized by Google

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Rembrandt von Carl Neumann, außerordentl. Professor an der Universität Heidelberg. Berlin und Stuttgart. Verlag von W. Spemann. 1902.

Ein Werk wie das Neumann'sche über Rembrandt läßt sich nicht mit wenigen Zeilen kennzeichnen und würdigen, denn dazu ist es zu subjektiv geschrieben, und der Inhalt widerspricht sich zu oft. Auch ein Vergleich mit ähnlichen Werken kann nur negativ zur Kennzeichnung dienen. Mit Justi's Velasquez, oder einem Werke Burckhardt's läßt es sich nicht vergleichen, und neben Muthers Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts dürfte man es nur stellen, wenn es mehr aus leidenschaftlicher Freude über eine große malerische Bewegung der Gegenwart — wenn es weniger gewissen Tendenzen dienen wollte, weniger zur Verherrlichung gewisser malerischer Schwächen unserer Gegenwart oder allerjüngsten Vergangenheit geschrieben wäre. Einer kulturellen Tendenz dient das vorliegende Werk Neumanns ganz offenkundig; daß es aber auch einer malerischen Tendenz, die nun allerdings schon etwas hinter uns liegt, stark huldigt, wird Jeder, der mit den verschiedenen künstlerischen Richtungen der allerjungsten Vergangenheit und der Gegenwart vertraut ist, häufiger bemerken, als er in einer Darstellung Rembrandts erwarten durfte. Durch jene Tendenz wurde das Werk zu einem Kulturdokument unserer Zeit, durchaus nicht von bleibendem Wert, aber doch von bleibendem Interesse; durch die kleinere zu einer mehr journaliëren Äußerung voller Widersprüche und Tagesmeinungen aus Malerateliers so etwa vom letzten Lustrum des alten Jahrhunderts — einem Lustrum für die Malerei in des Wortes reinigender Bedeutung.

Die große Tendenz, der Neumann mit seinem Buche dient, wird im Vorwort deutlich bezeichnet: — »Und es ist nun allerdings unsere Meinung, daß Rembrandt wie kaum ein anderer ein Lebendiger ist. Nicht als wäre seine Mal- und Ausdrucksweise nachzuahmen; sie ist das Zeitliche an seiner Kunst. Was lebendig ist, ist sein Empfinden und Fühlen. Es ist so lebendig und prägt so sehr Wesen und Sinnesart der nordischen und deutschen Natur aus, daß man zu sagen wagen darf: Rembrandt ist hierin moderner als die Modernen. Sein Zusammenhang mit den Wurzeln der Nation ist der tiefere und echtere.«

»In allen diesen Untersuchungen wird sich eines immer deutlicher herausstellen. Rembrandt ist nicht nur ein großer Name der Kunst, nicht nur ein Lebendiger in der Gegenwart, sondern eine werbende Kraft und Macht unserer ganzen zukünftigen Kultur.«

»Man wird in diesem Sinn Rembrandt und Holland im Folgenden der Welt der »Renaissancekultur« wie eine andere Hemisphäre gegenüber gestellt finden. Um jedem Mißverständnis vorzubeugen, sei gleich hier bemerkt, daß unter Renaissancekultur jene Bildungs- und Gedankenwelt zusammengefaßt und verstanden wird, die aus der italienischen hervorwachsend sich in eine kosmopolitische verwandelt hat. Ihre bezeichnenden Züge sind Paganismus und Machiavellismus, Aristokratismus und individualistischer Anarchismus; die Lockmittel ihrer Verführung sind die sogenannte liberale Weltanschauung, die dem Virtuosentum aller Gebiete, der Kunst und der Politik, des Genußes und der Ausbeutung, freie Bahn geöffnet hat, die Auszeichnung der sogenannten Vornehmheit

der Kult und die Überschätzung der Form, der Sinnenschönheit u. s. w. Die Keime und Möglichkeiten, zum Teil schon die freie Ausbildung dieser Anschauungen und Ideale liegen in der italienischen Renaissance.«

Auf welchen Voraussetzungen beruhen nun diese Sätze des Renaissancestürmers?

Indem Rembrandt moderner als die Modernen hingestellt wird, begeht Neumann den Fehler so vieler tagesgefälliger Schreiber: mit dem »Geist unserer Zeit« zu operieren als einem schon ganz fest gefügten und beschriebenen Begriff. — Was soll aber nach diesem Schluß, der auf, zum mindesten, unklaren Prämissen beruht, die Binsenwahrheit: »Sein (Rembrandt's) Zusammenhang mit den Wurzeln der Nation ist der tiefere und echtere«? Dem nordischen Volke steht natürlich der nordische Künstler immer näher als der Fremde — das braucht man nicht erst aus dicken Büchern herauszulesen — aber Rembrandts künstlerischer Größe, die von Neumann meist mit feinem malerischem Verständnis gezeigt wird, wird das deutsche Volk so wenig nahekommen wie das italienische oder spanische oder japanische Volk. Der große Künstler ist immer Aristokrat im höchsten Sinne des Wortes, er, seinerseits mag immer sein Volk recht gut kennen, nahe stehen können ihm aber immer nur ganz Wenige, die Wenigen können sehr wohl Fremde wie Volksgleiche sein, wie der Verkehr der hohen Aristokraten immer ein internationaler war und ist. Durch Werbungen im Volke läßt sich der Großen Ansehen niemals auf die Dauer erweitern, ihre Größe allein ist die dauernd-werbende Kraft — und diese besitzt u. E. Rembrandt so gut wie Tizian oder Rubens oder Velasquez, um neuere Künstler nicht noch zu nennen.

Deshalb hat Neumann, der für die Feinheiten eines ganz eminenten Aristokraten, wie es Rembrandt war, volkstümlich werben zu können glaubt, nicht nur den großen Fehler so vieler Biographen gemacht, seinen Helden als den Einzigen, den Einzigen für eine künftige Kultur Heilbringenden hinzustellen, sondern Rembrandt und seine Kunst als eine der Kunst eines anderen der größten Maler geradezu entgegengesetzte darzustellen.

Es mag ja in gleicher Weise bezeichnend sein für die Schwäche der Sterblichen wie für die Größe der Welt unserer Vorstellung, daß wir so gern Alles, mit dem wir uns länger beschäftigen, größer und wichtiger ansehen als alles andere, aber es kann immer nur mehr auf Flüchtigkeit als auf Gründlichkeit der Anschauungen und Studien beruhen, wenn Einige, dem Geschmackswandel oder dem Geschichtskalender jeweils entsprechend, mit heller Begeisterung die heterogensten und verschiedenst werten Geister preisen.

Wie kann nun aber Neumann, der so vorzüglich und tatsächlich besser als die meisten Kunsthistoriker vor ihm, das ungemein Wählerische, man darf sagen herzogliche, in der malerischen Kunst Rembrandts zeigt, wie kann ein Künstlerinterpret wie Neumann, jene »Renaissancekultur« als eine der Kunst Rembrandts, als eine der Kultur nordischer Künstler entgegengesetzte und feindliche hinstellen? —

In jeder Hinsicht war es verfehlt von Neumann, mit Rembrandt gegen jene Renaissance anzukämpfen. Denn wie Rembrandt gerade so sehr Repräsentant des künstlerischen Aristokratismus ist wie irgend einer jener Großen, so sehr ist er »des individualistischen Anarchismus« »anzuklagen«. Oder hat nicht gerade nach Neumann's Darstellungsversuchen Rembrandt die Gesetze anderer Künstler umgestoßen und mit dem vollendeten Werke neue, nur für ihn selbst gültige Gesetze der Kunstgeschichte diktiert, wie dies jede wirkliche künstlerische Größe tun wird? — Der Kampf, der jetzt von anderer Seite gegen die Form der Renaissance geführt wird, ist berechtigt; er richtet sich nicht gegen die Großen, sondern gegen die kleinen geistlosen deutschen Nachahmer in Architektur und Kunstgewerbe, die ganz und gar nicht den Feingehalt des Großen und der Größen zu respektieren wußten. Neumanns Kampf gegen die Renaissance hat mit den Imitationen dieser deutschen Kleingeister des 16. und 19. Jahrhunderts Kritiklosigkeit gemein.

Welcher Künstler welcher Nation hätte nicht dem Kult der Sinnenschönheit geopfert? Ist Rembrandt, der ein Kunstwerk viel teurer bezahlen wollte als von ihm überhaupt verlangt, in diesem Sinne einem Künstler des Südens entgegengesetzt? Ist nicht

auch Rembrandts Weltanschauung gerade nach Neumanns Forschungen eine liberale zu nennen — und ist er als Mensch immerhin schon seine eigenen, oft wenigstens im entfernteren Sinne »übermenschlichen« Wege gewandelt — als Künstler ist er ein Repräsentant des Aristokratismus wie irgend ein Maler der zu zerstörenden Renaissance. — Gerade Rembrandt ist als Mensch der Verführung des Schönen, das ihn gerade reizte, materiell unterlegen, wie manche Größe der italienischen Renaissance. Neumann hat ja die Geschichte von Rembrandts gefährlicher Antiquitätenliebhaberei vorzüglich beleuchtet. Was soll dann nach jener schiefen Charakteristik der »Renaissance«, nach der Versicherung: Hollands alte Kunst habe ihre Weltwirkung noch nicht getan, »da die Flut der Weltkultur noch am Ende ihres Jahrhunderts über ihr zusammenschlug«; was soll dann die pathetische Mahnung: »Talent und Genius sind Gunst und Gnade. Wir müssen darum beten. Was wir uns selbst geben, und was wir von den alten Holländern lernen können, ist die Charakterstärke, die der Verführung widersteht und sich bewußt bleibt: »Dies ist unser, so laßt uns sagen, und so es behaupten«!

Derartige stark pastoral-rhetorisch klingende Worte sind bei so wenigem Gehalt besser in Volksversammlungen angebracht als bei der künstlerischen Würdigung und — Huldigung eines Großen. Wenn und weil Talent und Genius Gunst und Gnade bedeuten, so war die »Renaissance« zweifellos eine weit begnadetere als Holland. So muß es nur immer verfehlter erscheinen, und die Worte Neumanns, die einer so »schönen« Tendenz dienen, wirken immer leerer, je mehr wir ernstlich holländische und italienische Kultur vergleichen. Wir können, denk ich wenigstens, von den Großen aller Nationen, von allen großen Künstlern »Charakterstärke, die der Verführung widersteht« lernen, nicht nur von Holland und Rembrandt. Denn das Sich-selbst-treu-bleiben, seine Art und Fähigkeiten bis auf die letzten Möglichkeiten auszubilden, »auszuleben« ist ja das, was den Großen heraushebt aus dem Kreise der Kleineren aller Völker.

In diesem Punkte allerdings wird niemand leugnen können, daß rein malerisch zwar auch größte italienische Meister Rembrandt unterlegen sein mögen, daß aber doch ein Vergleich mit dem universalen Genius eines Michel Angelo oder Lionardo, ja selbst Dürers, in engerem Sinne, mit Rembrandt zu Ungunsten des letzteren ausfällt, insbesondere in Bezug auf die Modernität und das große Reich der Kunst. Schließlich ist doch auch ein Philosoph wie Nietzsche wenigstens ein Faktor, den Geist unserer Zeit, also das Moderne, zu bestimmen. Diese gewaltigen Erfinder und Konstrukteure auf technischem und künstlerischen Gebiete, diese gewaltigen Naturen und Charaktere, diese Schiffsbauer, Ingenieure, Architekten, Bildhauer und Maler in einem künstlerischen Genius vereint, lassen bei aller Bewunderung für Rembrandt's »Lichterfindung« Neumann's tendenziösen Kampf, den er mit Rembrandt anführt, in vielen einzelnen Punkten und dem ganzen Ziele geradezu donquichotisch erscheinen.

Als ganze Kultur hat uns die große italienische Renaissance doch mehr zu sagen als Holland und Rembrandt, wir müßten uns denn sehr auf einen gewissen Pfahlbürgerstandpunkt zurückziehen und weit von Goethe entfernen wollen. Neumann widmet ein großes Kapitel »Rembrandt's malerischer Ansicht und Weltansicht«, und mit Fug und Recht wird Rembrandt als der Lichtmaler ohnegleichen, als der Lichtfinder gewürdigt. Aber wie sehr ist Neumann auch hierin seiner Tendenz zu Liebe, mit Rembrandt eine andere Kultur, andere aber gleichhochstehende — an sich freilich incommensurable künstlerische Größen — zu verkleinern, auf Abwege geraten. Wenn man die folgenden, wieder hochpriesterlichen und orientalisch-blumenreichen Sätze liest, fühlt man, daß Neumann zu sehr in ein Licht geschaut hat und nun alle anderen Lichter nicht mehr zu sehen vermag. Sehen lernen kann man dies allerdings nicht nennen.

»Die sogenannte klassische Kunst der Italiener ruht, was das Sehen anlangt, auf der Konvention der fixierten Einzelerscheinung. Mehrere Einzelwesen sieht sie nicht zusammen, sondern stellt sie zusammen, indem sie sie durch Linie und Gesamtumriß der Komposition verbindet, jeder aber ihre selbständige Bedeutung lassend und die Tiefenvorstellung des Raumes durch mannigfache Kunstmittel suggerierend. Gegenüber diesem Aggregatzustand der Einzelwesen, die nicht zusammen gesehen, sondern nur zusammen

vorgestellt sind, gegen diese plastisch-zeichnerische Gewöhnung erhob sich Leonardo da Vinci und überhaupt das malerische Sehen der lombardisch-venezianischen Schule. Rembrandt aber ging in dieser Richtung nicht etwa einen Schritt weiter; er gab vielmehr etwas anderes. Er brachte nicht nur eine antiplastische, d. h. malerische Kunst, sondern auch eine antiindividuelle, eine Kunst des Flüssigmachens des Gestalteten, eine Kunst des innerlich Durchleuchteten, vor dessen Macht die Form wie Hüllen und Schemen, wie vorübergehende Bindung und Lösung ihre Irrealität einzugestehen gezwungen wird.«

»Hier ist der Punkt, wo das optische Problem mit einem mal einen ganz anderen Horizont gewinnt, wo der Renaissance und ihrer an das heidnische erinnernden Vergötterung des Menschen eine Auffassung sich entgegenstellt, die von der Endlichkeit und Bedingtheit des Menschlichen durchdrungen, die Individuation wie einen Schein empfindet, wie ein Licht, das aufblitzt und im Dunkel erlischt. Plötzlich scheidet sich Kunst der Vergangenheit und Kunst der Zukunft.«

»Rembrandt's Kunst wendet sich von dem Surrogat einer Wirklichkeit ab, die nur Individuen kennt; sie löst die Bande dieser Zellenhaft; sie glaubt nicht mehr an die Unbedingtheit körperlicher Leistung und an die Selbstverständlichkeit des Lichts, das dieser Körperwelt angehört. Den Trugschluß durchschaut er, den Mephistopheles in die Worte gekleidet hat, daß das Licht verhaftet an den Körpern klebe.«

»Diesem physikalischen und materiellen Licht der Erscheinungswelt setzt er sein Licht — daß man so sage: als metaphysisches Prinzip entgegen. Sein Licht ist eine irrationell göttliche Macht, welches mit dem Dunkel ringt, das alle Wesen bedeckt. Sein Licht ist etwas zauberisch-übernatürliches, das die gemeine, dunkle Wirklichkeit durchbricht. Sein Licht ist Magie und sein Strahl in Rembrandt's Hand der Zauberstab, mit dem er die Dinge wandelt und zum Dasein beruft. Das Fiat Lux ist der Schlüssel und das Zentral-Machtwort der Schöpfung; es ist für ihn der Logos, von dem es im Johannesevangelium heißt, er sei am Anfang gewesen und alle Dinge seien durch ihn gemacht und ohne ihn sei nichts gemacht, was gemacht ist. In ihm war das Leben und das Leben war das Licht.«

»Vom Standpunkt der italienischen Kunst aus kann Rembrandt nicht verstanden werden. Auf ihrem Boden ist der Akademismus mit seiner Aesthetik erwachsen, seiner Fata Morgana der Schönheit, seiner Lehre von der Koordination der Ausdrucksmittel, die in gewissen Dosen gemischt werden, um das korrekte Kunstwerk zu erzielen. Von hier aus wäre Rembrandt nicht anders als die Venezianer zu beurteilen, eine Kunstrichtung, die einseitig ein einzelnes Ausdrucksmittel, Farbe oder Helldunkel, gepflegt und ausgebildet hat, im übrigen aber auf demselben Boden der Wiedergabe der Körperwelt, der Gestalt, steht. Wenn wir Rembrandt's Licht als ein metaphysisches Prinzip bezeichnet haben, so ist sein Helldunkel der mystische Prozeß der Fleischwerdung und Materialisierung dieses Lichts. Diesen großen Prozeß wird er nicht müde, zu studieren, er ist das große Problem, der Sinn und Geist seiner ganzen Malerei. Nicht die Individuation, die Körper und Figuren, die äußere Scheinwelt, die das Thema der italienischen Kunst ist, sucht er wiederzugeben, sondern was er von dem Nichtsinnlichen, dem wirklich Wirklichen ahnt, welches nicht in tausend und abertausend Egoismen parzelliert, sondern ein Allverpflichteter und Allabhängiger ist. Indem Rembrandt's Kunst die Seele sucht und die verhüllende körperliche Form durchbricht und zerbricht, bezeichnet sie kein Grenzgebiet der bildenden Kunst, bereit etwa, Gebietsteile zu besetzen, die der Musik gehörten und nach der seltsamen Lehre von der Hegemonie der Musik ausschließlich mit den Mitteln dieser Kunst beherrscht werden könnten. Vielmehr ist Rembrandt an sich selbst Beweis und hat dargetan, daß in der allgemeinen Bewegung der Künste ein gemeinsames Ziel zum Weltlichen und Nichtsinnlichen hinweist, wofür das Sichtbare und Hörbare nur ein Zeichen ist. Seine Kunst hat auf legitime Weise den Machtbereich der bildenden Kunst überhaupt erweitert und hat aus eigenen Mitteln in der Darstellung des Seelischen und Empfundenen ihr Tiefstes und Mächtigstes gegeben.«

»Die Kunstauffassung Rembrandt's ist zugleich eine Weltauffassung. Aus dem Gesagten wird indessen niemand entnehmen wollen, daß wir ihn für einen Philosophen

halten. Wir sind von seiner Art des Sehens ausgegangen und haben an der Hand seiner Kunst den Ansatz eines Versuches zur Kritik des »reinen« Sehens gegeben; . . . «

Ich habe hier mehrere Absätze aus Neumann's Rembrandt wiedergegeben, die den Kern der Auffassung und die Darstellungsweise Neumann's recht eigentlich kennzeichnen. Ob diese Sätze das reine »Sehen« wohl einem beibringen können? Wer sie schnell überliest, muß sich doch an den sprichwörtlichen Lärm einer Judenschule erinnern müssen — und wer Satz für Satz das Ganze prüft, wird nicht umhin können, Neumann in soviel Punkten zu korrigieren, wie in dem Rahmen dieser Besprechung gar nicht möglich ist. Hier mögen in genauer Reihenfolge nur einzelne Fragen zur Korrektur der von Neumann aufgetischten Dicta anregen. Beruht etwa Tizian's Kunst, was das Sehen anlangt, auf der Konvention der fixierten Einzelerscheinung? Hat Tizian oder Giorgione wirklich die Einzelwesen nur zusammengestellt, nicht zusammen gesehen? Ist denn wirklich nicht ein sehr enger Zusammenhang zwischen venetianischer und niederländischer Kunst vorhanden? Es ist doch wohl nur eine von vielen Spitzfindigkeiten Neumanns — um ein mildes Wort solchen Dokumenten selbstgefälliger Darstellung gegenüber zu gebrauchen — zu sagen, »Rembrandt ging nicht in der Richtung des malerischen Sehens weiter, sondern er gab ein neues, eine antiplastische Kunst.« Eine bildende Kunst, die das Antiplastische will, die antiplastisch schafft, wird uns wohl kaum die vom Verfasser angekündigte »Kritik des reinen Sehens« zu erklären vermögen. Überdies von dieser Zukunftskunst, zu deren Begründer der sehr materiell denkende und so durchaus plastisch sehende Rembrandt am allerwenigsten sich hätte machen lassen, und die Neumann wohl noch einmal gründlicher mit Worten des neuen Testamentes erklären wird, von dieser Zukunftskunst zu sagen, sie stelle sich der Renaissance und ihrer an das heidnische erinnernden Vergötterung des Menschen entgegen, denn diese Kunst empfinde die Individuation nur wie einen Schein, dieser ganze Versuch, einen eminenten Maler, der eben Maler und sonst nichts sein wollte, in ein religions-philosophisches System zu zwängen, das sich etwa mit dem neuen Testament deckt, hat sehr viel Ähnlichkeit mit einem Taschenspielerkunststück, das allerdings nur sehr geübte nachmachen können. Neumanns Worte wirken zweifellos blendend — sie verderben die Augen und nichts kann die Augen besser hievon kurieren als eine Betrachtung der Rembrandt's in Berlin, in Cassel oder Amsterdam.

Der Maler, der so gern sein feistes Ich, seine Saskia gemalt, dieser grandiose Mark- und Blutmaler hat an allen Dingen und Menschen, die ihm malerisch erschienen, eine solche Freude gehabt, die entschieden nirgends der Überzeugung Ausdruck gibt von der Endlichkeit und Bedingtheit des Menschlichen. Er beleuchtet so wählerisch und so eigen das, was er malen oder radieren will, wie irgend ein anderer großer Maler jenseits oder diesseits der Alpen oder der Pyrenäen. Nachzumachen vermags ihm Keiner; aber trotz allem: sein Licht ist nicht ein metaphysisches Prinzip und auch symbolisch ist sein Licht nicht aufzufassen, etwa im Sinne der allerchristlichsten Demut. — Neumann hat uns mit großem Geschick in seinem Buche Rembrandt gerade als einen ganz besonders malerischfreudigen Mann geschildert. Es ist doch seltsam, in den hier zitierten Sätzen (S. 168—171) Rembrandts Kunst fast so dargestellt zu finden, als ob es sich um ein neues Evangelium, jedenfalls um einen neuen Apostel handelte — dann (S. 174) zu lesen: »Was hatte doch Saskia für einen Mann, der auf dem Felde weiblicher Putzsucht fast noch mehr Frau war als sie selbst! Der in Toilettesachen der wählerischste und schwerst zu befriedigende war, der besser als jede Modistin Hüte zu erfinden und zu garnieren und mit Federn zu putzen wußte — . . . der denn auch für sich selbst die Mittel der Gefallsucht nicht sparte, Barette in allen Formen, runde und mützenartige und geschlitzte erfand . . . und der, nach dem Zeugnis eines Schülers, sich ein bis zwei Tage damit aufhalten und beschäftigen konnte, einen Turban nach seinem Geschmack aufzusetzen.« Rembrandt war immer eine ganze und große Malerseele und es heißt nur sich an seinem einzigartigen malerischen Können nicht begnügen können, wenn man gerade ihm alle möglichen religiösen Tendenzen zugeheimnisssen will, wie Neumann dies überall tut. Moralische Tendenzen werden doch sonst nur von kleinen, aber wichtig sich geberdenden Schulmeistern den großen schöpferischen Geistern, den Künstlern, untergeschoben. Was

aber bei Neumann noch viel unangenehmer wirkt, ist die nur durch den Wortschwall leicht übersehbare Unconsequenz in der tendenziösen Verwertung eines Künstlers: Man stelle doch neben den hier zitierten Satz: »Nicht die Individuation, die äußere Scheinwelt, die das Thema der italienischen Kunst ist, sucht er wiederzugeben, sondern was er von dem Nichtsinnlichen ahnt, welches nicht in tausend und abertausend Egoismen parzelliert . . . « — Sätze aus anderen Kapiteln, die Rembrandt und seine Kunst vortrefflich kennzeichnen »Der stoffliche Zauber schönen Frauenhaars hat Rembrandt oft beschäftigt«. »Selbst in Kompositionen, bei denen man Rembrandt ganz im dramatischen Affekt gefangen glauben sollte, einer Opferung Isaaks, einer Kreuzabnahme, vergißt er sein Interesse für Stoffe und Kleider nicht.« »Rembrandt hatte alle Zeit eine kindlich-barbarische Freude am Glänzenden und Glühenden.« »Amsterdam war der Ort, das Auge an diesen Dingen zu weiden; in der reichen Handelsstadt war derselbe »Juweliergeist« den Burkhardt an Venedig mit unnützem Tadel erkennt.« (!)

Neumanns Tadel der italienischen Maler, die nur konsequent und — um im Sinne des Moralisten Neumann zu sagen — charaktervoll zu der Art von Malerei kamen, die eine trockenere Atmosphäre als die Venedigs oder der Niederlande den Künstlern wies, ist gewiß unnütz wie alles, was unwichtig ist. — Es fehlt in Neumanns dickem Buche jedenfalls ein sehr wichtiges und großes Kapitel, das über die große Verschiedenheit der gegebenen Faktoren der italienischen und der niederländischen Malerei handelt. Hier wäre — vorausgesetzt, daß ein Renegat in künstlerischen Dingen, wie Neumann, zu solcher Einsicht fähig — an der Hand unzähliger Beispiele darzutun gewesen, wie die Malerei immer in den Landschaften einer trockeneren, wasserarmen Luft auch kompositionell strenger, ruhiger wurde — wie gesetzmäßig und »charaktervoll« es von der Kunst war bei wasserreichem Luftgehalt — wie in Venedig und den Niederlanden, nicht nur weicher in der Farbe, überhaupt mehr farbig und flächig statt zeichnerisch zu werden — wie hier die strenge, einzelfigurige Komposition gelöst wurde — während in der Malerei bei meist trockener Luft die Kunst der Zeichnung das Glänzendste leistete und die Komposition strenger wurde und das Auge mehr am Einzelnen als am Ganzen Interesse finden konnte und mußte. Die weichere Luft weckt immer das malerische, die härtere das zeichnerische Empfinden und Können. Dürer, und sein Aufenthalt in Venedig ist für die deutsche Kunst ein Beispiel für beide Erscheinungen — wie denn Barbizon und Dachau und Worpswede nicht willkürlich gewählt, nicht zufällig eine mehr malerische als zeichnerische Malerei, eine freiere Komposition von den Künstlern dieser Niederungen erstrebt und erreicht wurde.

Aber wie nun die kurzsichtige Tageskritik häufig genug, in der Zeit, da Neumann etwa sein Rembrandtbuch schrieb, den Fehler beging eben nur Koloristen à la Schottland oder Barbizon für große Maler auszuschreien, so sieht nun Neumann in Rembrandts Land und Kunst, die freilich der italienischen Renaissance entgegengesetzt sein muß, allein Wahrheit und Naturalismus und Charakter. Das ist ein Fehler des Tendenzschreibers und Inkonsequenz eines moralistischen Kunsthistorikers.

Sinnenfreude und Freude an der Schönheit der irdischen Erscheinungen sind den Künstlern aller Länder eigen — coelum non animam mutant qui trans mare currunt — das gilt von den Künstlern. Konsequenz der Entwicklung und Charakter — aber dies auch nur im künstlerischen Sinne — gibt Künstlergröße. Als die Niederländer die Dinge so sehen und malen wollten, wie die Italiener, wurden sie zu Akademikern, weil in Holland die Luftvoraussetzungen für jene kältere, ruhigere Malerei fehlten. Gerade so ist anderwärts die Niederländerei »Konventionalismus, Akademismus« mit Recht genannt worden. Die »Schönheit« allein hat keinen verführt, aber ihrem Zauber sind alle Großen gefolgt, Rembrandt's Vorliebe für äußerst wählerische Inszenierung und Dekoration bezeichnet ein Wesentliches seiner Kunst. Dieser Hinweis ist in der Kritik des Neumannschen Buches nicht überflüssig. Die größere Tendenz wendet sich gegen die »Schönheit« der »Renaissance« — die kleinere und sehr ephemere Tendenz des Buches will aber nachdrücklich die Malerei des Häßlichen als charaktervoller hinstellen als die Malerei des Schönen.« Über diese Streitfrage selbst sei hier nichts gesagt, aber wie kann ein

Maler wie Rembrandt, der nach Neumanns eigenem Urteil — und wie viele Stellen aus seinem Buche wären hier zu zitieren — eine solche Freude an köstlichem Kunst- und Flitterkram, an Sonne und Licht gehabt, als Künstler geflißentlich hinzustellen versucht werden, der das Häßliche mehr als das Schöne gesucht und gemalt habe. Gewiß hat dieser derbe, von gesunder Sinnlichkeit leuchtende Kerl nicht in allen Dingen einen solchen Geschmack besessen, daß er etwa ein Maler einer eleganten und vornehmen Welt, einer Welt deren Augen entwöhnt von Schmutz und allem Häßlichen und Niedrigen, hätte werden können. Grazie, Anmut und Eleganz war nicht seine Aufgabe. Aber immer war er schönheitswählerisch in seinem Sinne und ich sehe, mit wenigen Ausnahmen im Werke Rembrandts, keinen Grund, kein Material, Rembrandt der Häßlichkeitssucherei wegen anzuklagen, zu verteidigen oder zu rühmen. Sieht Neumann etwa in Rembrandt deshalb einen Häßlichkeitssucher, weil er gern Alte gemalt hat? Dann könnte man seine Anschauung gelten lassen — aber S. 437 stellt er es für verkehrt hin: Alter und Häßlichkeit für gleichbedeutend zu halten. Wenn Neumann die Renaissance anklagt, daß sie das »Schöne« zu sehr gemalt, daß sie zu sehr zusammengestellt und gewählt habe — so muß man ihn an die große Zahl von Fällen erinnern, wo er teils mit anderen Kunstkritikern, teils als erster Rembrandt nachweist, wie gern er nur aus Freude am schönen Stofflichen etwa einen beturbanten farbenprächtigen Türken neben den Leichnam Christi stellt, wie gern er die Menschen, wie reich, wie prächtig er sie, d. h. doch wohl auch schön, maskiert, ja wie sehr er — ganz im Gegensatz zu gewissen sehr verspäteten deutschen Nachahmern Manets, die Natur korrigiert, wie er des Tages und der Nacht Licht gleichzeitig auf Bildern zu kombinieren weiß, um eben mit allen Mitteln die bildliche Schönheit zu erreichen, die ihm vorgeschwebt. — Rembrandt war im besten malerischen, nicht im historisch-akademischen Sinne ein Eklektiker, er insceniert und komponiert mit einer Schärfe der malerischen Überlegung so wählerisch wie nur irgend ein Großer.

Wie völlig befangen Neumann durch seine moralästhetischen Tendenzen geworden (sein Buch strotzt insgeheim von der üblichen Nutzanwendung »il faut donc«!) mögen nur wenige Zitate, die sich gleichzeitig auffallend widersprechen, beweisen.

Gelegentlich bekommen die Italiener einen Hieb ab, weil sie, um ein recht schönes Haar malerisch bedeutend zu behandeln, so gern büßende Magdalenen gemalt. Rembrandt wird durch Neumann von solchen Malern, die eben ihr Verlangen nach Farbe durch die Wahl eines solchen Themas nur dokumentieren, weit abgerückt; geschickt geschieht dies freilich nicht. Oder sind die beiden wirklich noch sehr getrennt, wenn es S. 179 heißt: »Für Rembrandt's Experimente waren die »toten« Dinge die geeignetsten Körper. Wie wahr dies ist, kann man den zahlreichen Fällen dieser Jahre entnehmen, wo das Figürliche fast nur Vorwand und Konzession an das Publikum ist; was den Maler interessierte, waren Nebendinge, Kostüme, Wappen und Geräte mit ihrer eigentümlichen Ton- und Lichtbildung. So daß es lohnend wäre, die ganze Schöpfung dieser Periode auf ihren Stillebencharakter hin durchzugehen, wobei man unter Stilleben alle die Kompositionen verstehen würde, bei denen die Bedeutung des Gegenständlichen und der in Worten ausdrückbare Inhalt, der Stoff der Darstellung vor den formalen Problemen und Interessen des Künstlers zurücktritt oder verschwindet.« Also ganz wie so viele böse Italiener! Neumann kommt seiner Tendenzen wegen immer wieder in Sackgassen. Hier — besonders für die Epoche seines Lebens, in der er, wie Neumann etwa sagt, seine Sprache fand, — hat also das formale Problem, ein Kennzeichen der durch Neumann nun antiquierten »Renaissance«, alles andere zurückgedrängt.

Noch humoristischer wirken die Widersprüche Neumann's über Rembrandt's Naturalismus und seinen Kult des Häßlichen. Da Neumann selbst die Widersprüche empfindet, schlägt er sich mit Begriffen, mit Klassifikationen die einem alten Schematiker alle Ehre machen würden (S. 185). »Der Naturalismus hat als Begleiterscheinung die Häßlichkeit.« Da nun N. uns beweisen will, daß Rembrandt den Kult des Häßlichen verehrt habe, darf sein moralischer Held doch auch nichts »unnatürlich« gemalt haben. Die oben zitierten Stellen widersprechen ja zwar schon genügend dieser Fiktion N.'s, aber auf einige be-

sondere Tendenzstückchen des kunsthistorischen Don Quijote muß doch hingewiesen werden. — »Rembrandt hat Gestalten im Gefängnis, in dunkelen Höhlen, in gewölbten dunkelen Räumen gemalt, aber so wie er war, mußten ihm Beschränkungen dieser Art lästig sein. Er verdunkelte die Gründe und machte Nacht, einerlei ob die Szene im Binnenraum oder im Freien, bei Tag oder im Dunkel spielte.« Hiezu gehört dann der rechtfertigende Satz: »Die Stimmungen und Beleuchtungsarten der Alten mögen nicht der häufigsten und gewöhnlichen Lichtverteilung und Farbeneigenschaft der umgebenden Wirklichkeit entsprechen; unnatürlich kann man sie darum nicht schelten.« — Wäre eine solche Verteidigung überhaupt nötig, wenn N. nicht immer mit Klassifikationen operierte, in die große Künstler überhaupt niemals sich hineinzwängen lassen, und durch die das Verständnis für den Künstler ganz gewiß nicht erleichtert oder erweitert wird. Rembrandt's Größe schadet es nichts, ob er »unnatürlich« oder »natürlich« malte — aber sehr schadet ein Biograph sich und seiner Darstellung, wenn er den großen Gesichtskreis verlassend, sich in tendenziösen Nebenzwecken verliert.

Neumann treibt das Ausschlachten Rembrandt's für seine Tendenz so weit, daß man oft meint, er hätte eine zweite Ausgabe von »Rembrandt als Erzieher — von einem Moraltheologen« schreiben wollen. Was soll da sein Losschlagen gegen ein kunstgeschichtliches »Latein« — wo doch, wenn sein Werk Nachahmer finden sollte von »Kunstlatein« gerade so gedacht würde wie von »Küchen-« oder »Jägerlatein«. Es ist sehr bedenklich, einem Künstler — zu dessen Verehrung als Künstler man beitragen will — allerlei moralische oder religiöse Motive nicht etwa nur zu unterschieben, sondern ihn eben wegen der gedachten religiösen Motive über die anderen Großen zu stellen. Neumann hat ein Buch über den »evangelischen« Rembrandt geschrieben, »der Dingen und Menschen ins Herz sieht und nichts schön findet als ihre Seele, ja der in sich die evangelische Vorliebe für die Letzten, die die Ersten sein werden, für die Armen und Bresthaften und Häßlichen entdeckt und ihnen sein mitleidiges Fühlen öffnet.« (S. 367.) — Da scheint mir denn doch ein Blick auf die vielen glänzenden Maskeraden, die Rembrandt ganz gleich auf biblischen und profanen Bildern mit aller Verherrlichung des Flitterglanzes malt, am Platze zu sein und ich möchte hier auf Muthers*), wirklich klare und knappe Porträtzeichnung die er uns von Rembrandt kürzlich gegeben, hinweisen: Muther ist ganz Kunstseher und, er erfüllt die Aufgabe, die ihm geworden reiner als Neumann, weil er ein freieres Urteil hat und den Künstler nicht als Popanz für die bösen unfrommen Künstler und Laien anderer Richtung verwendet. Grade gelegentlich des »Hundertguldenblattes«, bei dessen Besprechung Neumann zum Missionsprediger wird, sagt Muther das, was uns bei Betrachtung von Rembrandt's Leben und Werken so nahe liegt: »Einen Geist wie den Rembrandt's denkt man sich so frei und so groß, daß man es gern sähe, wenn er statt von Wunderheiligen und hilfloser Impotenz, statt von einem schwachen, bresthaften Menschengeschlecht, das im Glauben Trost findet, von einem stolzen, starken, das sich selber zu helfen sucht, berichtet hätte. Denn schließlich war die Renaissance doch vorausgegangen. Der Losbewegung vom Christentum gehörte trotz aller kirchlichen Reaktionen die Zukunft. Und da wäre es sehr pikant, wenn der freieste Künstler, den das 17. Jahrhundert gebar, auch auf diesem Gebiete schon der modernste, ein Antichrist, ein Vorläufer Nietzsche's gewesen wäre. Doch das sind Dinge die nicht hierher gehören.«

Neumann hätte übrigens nur seine eigene Ermahnung an das Publikum berücksichtigen sollen: (S. 529) »Die Beurteilung von Rembrandt's religiöser Kunst nicht irgendwie mit der des Menschen Rembrandt bewußt oder unbewußt zu verquicken.« Ob nun Rembrandt der allerchristlich-demütigste oder der aller-übermenschlich freieste gewesen wäre, an seinem Lebenswerk, seiner Kunst ändert das nichts. Deßhalb sollte ein Kunsthistoriker niemals mit bald alt-, bald neutestamentlichen, hochklingenden Worten einen Künstler wie Rembrandt »traktieren,« ihn zu einem »apokalyptischen Künder des großen

*) Rembrandt. Ein Künstlerleben von Rich. Muther. Mit 30 Abbildungen. Egon Fleischel & Co. Berlin 1904.

Tages machen und von ihm sagen: »Aus dunkelen Träumen sich erhebend, hat seine Kunst in mystischem Sturm den Vorhang gelüftet und geschaut »von Angesicht zu Angesicht.« — Wenn Neumann sich einer schlichteren Redeweise bedienen und vor allen Dingen sich des allzuhäufigen und immer pathetischen Gebrauchs biblischer Worte — die hier zu rechten Unkrautfloskeln werden — enthalten könnte, so würde seine Darstellung sympathischer wirken. Es macht mindestens den Eindruck des Hinarbeitens auf sehr äußerlichen Effekt, wenn z. B. Rembrandt gegenüber das Wort gebraucht wird: »Im Anfang war das Licht« während in dem 1896 erschienenen Werkchen Neumann's: »Der Kampf um die neue Kunst« ein Kapitel in dem Aufsatze über Anselm Feuerbach — einen Antipoden Rembrandt's *κατ' ἐξοχην* so anfängt: »Feuerbachs Evangelium beginnt: im Anfang war die Form; sie ist das konstituierende Prinzip seiner Kunst. Vollkommene Form ist Geist. Geistiger Ausdruck ist an die Form und ihre Bewegung gebunden.« Und wie sehr kommt Neumann gerade durch diese Sprache in die Sackgasse und Widersprüche! (Vgl. hierzu S. 367.) Mich erinnert überdies dies Paradieren mit neutestamentlichen Phrasen an gewisse Leute der Gesellschaft, die fortwährend von feiner und standesgemäßer Sitte in ihrer Familie reden, während es gerade Parvenüs oder doch Söhne von Parvenüs sind.

Es würde zu weit führen, Neumanns »Rembrandt« vorzugsweise mit Citaten erschöpfend zu kennzeichnen, aber der Geist des Historikers, der uns dieses Werk gebracht, kommt doch genug aus den Citaten zu Wort. Und der Geist, aus dem heraus ein solches Werk geschrieben, ist doch wohl das entscheidende, denn daß ein Werk, das den, das Ganze der Persönlichkeit umfassenden, Titel »Rembrandt« trägt, auf einer großen Fülle von historischen Studien zur Kunst und Kultur der ganzen Zeitepoche beruht, ist umso selbstverständlicher, je größer der Umfang des Werkes. Und dieses Buch Neumanns hat glücklicherweise, dem Volumen nach, in der kunsthistorischen Literatur kaum seinesgleichen.

So wird es schwer, das wirklich Gute, das was vorzüglich in diesem Werke ist, aus allem Tendenzwerk in den historischen Exkursen, aus dem Ballast an Wortschwall, herauszuschälen. Die wichtigsten Thesen, die Neumann seinem Buche voranstellt, daß Rembrandt für unsere ganze künftige Kultur eine werbende Kraft und Macht sei, daß die ganze Kultur der italienischen Renaissance eine für uns wert- und heillose und Rembrandt recht eigentlich unser Erzieher sei, bleiben offen, jedenfalls ist die Verteidigung unklar geführt. Oder stellt sich wirklich Neumann »unsere ganze künftige Kultur« so dem Bilde vergleichbar vor, das er uns in hochpriesterlicher — aber unkünstlerischer Stimmung von Rembrandt entwirft? Sollten wir wirklich nach Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, einer Kultur entgegengehen, die das Ich, die Persönlichkeit aufzugeben gedenkt, die nicht das Äußere, nur mehr das Herz ansehen, sollte sie sich wirklich gegen jede Auszeichnung der Vornehmheit, gegen Sinnenschönheit und eine freiere Weltanschauung erklären? — Wir können alle den »Geist unserer Zeit« nicht fassen, aber die Erscheinungen unserer Zeit scheinen auf eine stark jugendliche Regeneration, auf eine freudige Verehrung des kraftvoll persönlichen, ja des rücksichtslosen aber großen Wirkens und auf eine tiefere Erfassung der sinnfälligen Schönheit in Gestaltung und Lebensführung hinzudeuten. Wenn unsere Zeit immer humaner zu handeln sich bemüht, so hat es ganz gewiß nicht den Anschein, als ob der Mensch der künftigen Kultur nur aus allerchristlicher Demut heraus schaffen und wirken wolle, wie Neumann uns von dem kraftvollen, oft rohen, ganz in seiner eigenen Umgebung und seinen Wünschen aufgehenden Rembrandt vermuten machen möchte. Doch daß derartige Themata überhaupt in einem Buche, das einem Künstler gilt, eine so große Rolle spielen, ist entschieden bedauerlich. Besonders schädlich sind die religiös pathetischen Ergüsse dem Neumann'schen Buche, weil durch sie etwas, was ganz vorzüglich zu nennen ist, fast erstickt wird, wie überhaupt Neumanns Charakterzeichnung Rembrandt's durch ein Zuviel an jeder Klarheit verloren hat.

Weil es so sehr wahrscheinlich, daß das Buch von Vielen wegen des zu Vielen, was zur künstlerischen Würdigung nicht gehört, enttäuscht weggelegt werden wird, ehe es ganz gelesen, sei nun auf den Vorzug des Neumannschen Werkes mit aller herzlichen

Freude hingewiesen. Neumanns Bildkritiken werden den malerischen Qualitäten vor allen Dingen gerecht. Hierin gibt uns Neumann mehr als seine wissenschaftlichen Vorgänger und ich möchte seine Kunst, Bilder nach der malerischen Seite zu betrachten, machte Schule, denn so beschämend das auch klingen mag, in diesem Punkte geht er doch den meisten seiner Kollegen um ein gut Stück voran.

Wenn gerade gegenüber der Nachtwache Neumann wieder als der Historiker alten Stiles auftritt, der da glaubt, seinen Helden bis zuletzt verteidigen zu müssen, so sei das als eine Annahme bezeichnet. Was Fromentin über die Nachtwache sagt, gefällt mir weit besser, und da Neumann sich sonst wohl vertraut mit den Freuden und Leiden der Bildmaler zeigt, überrascht es mich, daß er die Qual, die unserem Rembrandt diese »bestellte Arbeit« verursachte, und der er nicht ganz Herr geworden ist, nicht genug bemerkt. Neumann weist mit Recht auf den Fehler so vieler Werke über Malerei hin: daß sie die Farbe oft fast ganz und gar zu betrachten versäumen. Daß Neumann gerade diesen groben Fehler nicht begeht, daß er in das rein Malerische sich besser und unbefangener als in alles andere vertieft hat, sei ihm besonders und rückhaltslos gedankt. Er aber dankt dies den vortrefflichen Malern, denn er hat in den Ateliers viel und gut sehen gelernt und wenn mir manche malerische Äußerung auf den einen oder anderen unserer namhaften Maler zurückzuführen zu sein scheint, so bedaure ich fast, daß nicht die Künstler namhaft gemacht worden sind. Dadurch wäre das Werk zu einem Beitrag zur Geschichte des Geschmackes unserer Zeit geworden und wir wären nicht nur den beiden Künstlernamen, denen das Werk gewidmet, im Text begegnet. Übrigens überrascht der Name Klinger auf dem Widmungsblatt. Was hat mit dem Neumann'schen Rembrandt Klinger geistig gemein?

Leider ist in allem das Buch zu umfangreich geworden. Das vortreffliche, was der Kunsthistoriker in den Gemäldewürdigungen findet, ist in einer dicken Hülle von Dingen, die er entweder hier durchaus nicht braucht, oder die er anderwärts selbst zu finden meist in der Lage ist. Wollte aber Neumann wirklich ein Tendenzbuch in dem hier mehrfach angedeutetem Sinne schreiben, so ist eben alles Eingehen in das Malerische und rein Künstlerische überflüssig gewesen — jedenfalls wäre dieser Zweck mit einer viel weniger umfangreichen Schrift besser erreicht worden.

Auf die Nachwelt sind derartig dicke Bücher nur selten gekommen und es ist zu fürchten, daß auch aus Neumanns Rembrandt das Vorzügliche, das es auf malerischem Gebiete bringt, durch allzu großen Ballast in das Meer der Vergessenheit gerissen wird, ehe die Kunsthistoriker das Gute, was er uns gebracht, angenommen, geschweige denn verarbeitet haben werden.

Es bleibt unverständlich, weßhalb dem ohnehin dick angeschwollenem Werke ein möglichst umfangreiches Äußere zu geben versucht wurde. Liegt es doch nun zu nahe das Werk mit Klopstocks dickleibigem Messias zu vergleichen. Auch Neumann's Werk ist schon vielfach gerühmt worden, viele Leser dürfte es trotzdem nicht gefunden haben — das Durchlesen des ganzen Buches erfordert schon recht viel Zeit und Lust und die Lust zur Lektüre wird durch solch umfangreiches Buch nicht nur nicht geweckt, sondern verscheucht.

Es war nicht klug, dem Bande durch ein möglichst starkes Papier, breiteste Ränder ein möglichst volumniöses Äußere zu geben. Die Mehrzahl der Bilder ist in diesem Werke, »das gelesen werden will«, völlig überflüßig, denn abgesehen davon, daß Bode's herrliches Rembrandt-Werk immer vorher und nachher zu betrachten sein wird, die Mehrzahl der Bilder und Stiche in recht wohlfeilen und handlicheren Ausgaben zu haben ist, sind die Reproduktionen zum guten Teil recht schlecht und es wäre geschmackvoller gewesen, wenigstens die Tafeln mit den Autotypien nicht einzuschalten, sondern als Anhang zu bringen. Denn der buchkünstlerische Eindruck der hier angestrebt wurde durch Satz und Papier wird gerade hierdurch stark beeinträchtigt, wie andererseits eine entwickeltere Buchkunst, die unsere wieder mehr auf Sinnenschönheit ausgehende Zeit anstrebt, wohl auch das Volumen des Werkes zu verringen gewußt hätte.

So hätte von Autor und Verleger durch wählerische Beschränkung in der Masse des zu Bietenden Ansehen und Volumen des Werkes verringert werden sollen dann hätte das Ansehen des Verfassers vermehrt werden können.

Aber wenn es nicht Jedermanns Sache ist, so oder so zu schreiben, so bleibe doch wie bisher in kunstgeschichtlichen Darstellungen die Phrase verpönt und nie diene die Charakteristik eines der führenden Geister der Kunst zur Verfechtung von Tendenzen, die religiösen oder politischen Sekten und Parteiungen überlassen bleiben mögen.

Aber es scheint nun einmal nicht Neumanns Bestreben zu sein, durch Ruhe, Klarheit und Prägnanz des Ausdrucks tief zu wirken, er kennt die klassische Einfachheit nicht, die er nicht nur von den Vertretern der bösen italienischen Renaissance, sondern ebenso gut von Rembrandt hätte lernen können. Das Dekorative, das Ornamentale spielt bei ihm die herrschende Rolle, und fremd ist ihm die Kunst des Einrahmens. Um die einfachsten Vergleiche auszusprechen, braucht er ganze Reihen von termini technici aus der Physik oder Chemie oder irgend einer anderen Wissenschaft und sobald es irgendwie angängig, wählt er das auffallende Kleid und die Widerspruch abwehrende Pose eines mächtigen Vertreters der Kirche. Seiner kunstliterarischen Erscheinung nach ist er nicht Maecen, sondern ein reicher Sammler. Er besticht durch blendenden Aufbau nicht durch vornehme, sparsame Mittel. Sein Haus, das er so gern der Menge zeigt, ist voll ganz ungleichwertiger Schätze, so daß der Kenner bedauern muß, auch das Beste erst aus der Masse des Gebotenen heraussuchen zu müssen. Neumann zeigt seine Kunstschätze wie ein Parteiführer, der die ganze Gallerie jeweils dem Parteizwecke dienstbar macht und die Kunst zur dienenden Magd einer Kirche erniedrigt. Es fehlt durchaus an der Harmonie, die einen großen Geist kennzeichnet, der freilich nicht um der Menge Beifall sich kümmern wird. — Wie einsam und wählerisch sind dagegen Burckhardt und Justi, wie viel und wie vornehm wissen sie alles zu geben. Wie vorteilhaft unterscheidet sich aber auch Muthers ganz andere Art von der Neumann's. Wir müssen in der deutschen wissenschaftlichen Literatur einen durchaus künstlerischen Darsteller wie Muther freudig begrüßen, zumal er seinen subjektiven Standpunkt betont, ohne sich in Widersprüche und unkünstlerische Tendenzen zu verlieren. So ist Muther's Rembrandt dem Neumann's weit überlegen. Bisher wurde die Art, wie Neumann Kunstgeschichte gibt, den Journalisten vorgeworfen, die doch bei anderer Aufgabe sich anderer Mittel bedienen dürfen als Fernhinwirkende. Möchte diese Art Kunstgeschichte zu schreiben nicht Nachahmung und Freunde finden, denn wer bei jeder Gelegenheit ein auffallend buntes Mäntelchen sich umhängt, der muß sich wohl zu oft nach dem Winde richten. E. W. Bredt.

LITERARISCHE NOTIZEN.

Meyer's grosses Konversations-Lexikon. Sechste gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. I – VI. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut 1902.

Dem Bedürfnis nach rascher und möglichst gründlicher Orientierung in allen Wissensgebieten kommt das Meyer'sche Konversationslexikon mit jeder Auflage besser entgegen. Allen möglichen Berufskreisen die verschiedensten Gebiete des Wissens wenigstens übersichtlich zu machen, diesem sehr schwer erreichbaren Ziel, das sehr klare d. h. sehr rare Köpfe als Mitarbeiter voraussetzt und für Abbildungsmaterial, graphische und tabellarische Darstellungen viel Mittel verschlingt, ist Meyers großes Konversationslexikon denkbar nahe. Ja ich halte den Titel Konversationslexikon bald für ein solches Werk für zu gering und tatsächlich für ominös. Oder ist wirklich ein solches Werk da, um uns daraus zur »Konversation« allerlei schöne Worte und bunte Federn zu holen? So etwa ein ins ernsthafte übersetzte Werk wie »Detmolds Anleitung zur Kunstkennerschaft«? — Kürzlich ist, m. W., in Paris ein recht amüsantes Konversationslexikon erschienen, das so etwa alle Begriffe der eleganteren Welt der modernen Gesellschaft, erklärt, also mit ganzem Recht den Namen Konversationslexikon verdient. Leider zeigt aber die Erfahrung, daß unsere vortrefflichen Konversationslexika nicht oft genug benutzt werden.

Mehr gewiß noch als andere Museen empfängt das Direktorium des Germanischen Museums tagtäglich aus den verschiedensten Kreisen des Volkes Anfragen, Fragen um Rat und Auskunft in allen möglichen Sachen der Altertumskunde, der Kunstgeschichte, der Technik der verschiedenen Künste. Drei Viertel dieser Anfragen wären überflüssig, wenn zuvor Meyers Konversationslexikon gebraucht worden wäre. Und der Museumsmann selbst, von dem eine Kenntnis der Geschichte und der Denkmäler von der grauesten Vorzeit bis zu unserer Zeit erwartet wird, findet häufig genug wenigstens eine erste Auskunft auf einem ihm ferner liegenden Gebiete in Meyers Lexikon.

Aus allen Berufskreisen kommen Leute, die irgend ein »Altertum« anbieten oder über dessen Zeit und Zweck etwas wissen wollen und worüber sie selbst die unglaublichsten Vermutungen aussprechen. In wie vielen Fällen, in denen es sich z. B. um ein ornamentiertes Stück handelt, könnte der meist etwas eingebildete Besitzer sich ungefähr über die Zeit orientieren, wenn er den Artikel und die dazu gehörige Tafel »Ornamente« sich anschauen würde. Es hat Einer eine etwas verbrauchte Silbermünze auf der er aber den Herrschernamen und das Wappen ganz deutlich, die Jahrzahl nicht mehr lesen kann, gefunden. Anstatt nun im Lexikon unter dem betreffenden Namen und Wappen nachzusehen, wodurch der Besitzer finden würde, daß es sich um eine Münze des frühen 19. Jahrhunderts handeln kann, ist ihm die als 3 gelesene 8 der Jahreszahl vorläufiger Beweis, eine Münze des 14. Jahrhunderts in der Hand zu haben. Auch bei Bronzefunden würden selbst ganz unkundige Besitzer durch einen Vergleich mit den entsprechenden vorzüglichen Abbildungen im »Großen Meyer« sich immerhin vorläufig orientieren. Freilich diese beiden Beispiele, denen aus der Museumspraxis, die übrigens uns in allen Kreisen eine merkwürdige Überschätzung alles Alten kennen lernen macht, viele andere hinzugefügt werden müßten, um die oft nicht geahnte Nutzbarkeit des Meyerschen Lexikons zu illustrieren, sollen auch auf einen kleinen Mangel des neuesten Meyerschen Lexikon aufmerksam machen.

Es wäre sehr ratsam, wenn in der künftigen Auflage von Meyers Lexikon die vielen Textillustrationen, die die Arten und Abarten einer bestimmten Gattung von Gegenständen, z. B. Gläser, Gewebe, Pokale, Stoß- und Schuß-Waffen, Kopfbedeckungen, Fußbekleidungen etc. etc. zeigen noch einmal auf je einer Tafel — sie braucht kein Tafel- sondern nur Textpapier — vereint gezeigt würden. Das widerspricht zwar der geistigen Höhe der Encyclopädie, die Leute eines gewissen Fonds auch von historischen Kenntnissen voraussetzt, aber sehr wohl könnte auch in solchem Werke diesem Bedürfnis nach Kenntnis gedient werden. Der Museumsmann bekommt oft genug erklärlicher Weise aus den gebildetsten wie aus den der Volksschule hervorgegangenen Kreisen die Frage vorgelegt, wie heißt diese Art von Pokal, diese Art von Dolch, diese Hutform. Viel öfter kommen diese Fragen an uns als solche nach der Erklärung eines Begriffs wie »Doppelbecher«, »Aida«, »Eierstab«, »Espingole«, »Münzbecher« etc. etc. Diese Artikel selbst im Lexikon sind gewiß sehr am Platze und sie zeichnen sich in Meyer's Lexikon durch Klarheit und erschöpfende historische Erklärung aus, aber sehr vielen Fragen käme das Lexikon am besten entgegen durch eine nochmalige bildliche Zusammenstellung aller Arten einer bestimmten Gattung von Gegenständen zur Kultur- und Kunstgeschichte. Die Zusammenstellung derartiger Abbildungen in größter Reichhaltigkeit ist freilich Sache eines zu erwartenden Handbuchs der Sammler und der Museologie. Diesen Wunsch Vieler aber vorläufig und für weite Kreise genügend zu erfüllen, wäre ein Konversations-Lexikon am besten in der Lage. — Es darf ja diese sehr erwünschte Bereicherung erhofft werden, da schon auf anderem Gebiete, vergl. z. B. den Artikel »Festung«, Meyers Lexikon durch illustrative Zusammenstellungen der verschiedenen Formen der Natur oder der Technik den Weg zu diesem Ziele — der die Benutzung des Lexikons sehr erleichtert — schon mit größter Umsicht beschritten hat. Sollte die Erfüllung dieses Wunsches illustrativ schwierig sein, so wäre häufiger von Verweisungen auf allgemeine oder speziellere Artikel Gebrauch zu machen. Der illustrierte Artikel »Dolch« bezeichnet etwa die Richtung unseres Wunsches. Doch würde eine Verweisung auf eine Tafel aller »Stoßwaffen« die Illustration des Artikels überflüßig machen.

Dem Referenten erscheint es nun allerdings — beim Rückblick auf die von Meyers Konversations-Lexikon immer wieder so geschickt erzielten Verbesserungsphasen als ob in vorläufig noch nicht absehbarer Zeit die Notwendigkeit einer völligen Änderung der Erscheinungsweise aller lexikalischen Werke an die Verleger heranträte. Es fragt sich, ob nicht doch die Kostspieligkeit der fortwährend notwendig werdenden Auflagen dazu zwingt, derartige umfangreiche, immer wechselnde Werke nicht mehr in Buchform, sondern in der Form großer Zettelkästen erscheinen zu lassen, damit die etwa veralteten Artikel jeweils ausgeschieden und durch neue ersetzt werden können. Die Lösung dieser Frage ist allerdings vom Standpunkte der Buchtechnik aus eine sehr schwierige. Der Ersatz der Zettel würde der Zahl nach kein so großer sein, da ja so und so viel Artikel kaum eine Änderung erfahren, andere Artikel dafür einer fortwährenden neuen Redaktion bedürfen. - Wünschen möchte ich nur noch, daß die einzelnen vorzüglichen Pläne größerer Städte mit den dazugehörigen Straßenverzeichnissen ihrer fast einzigartigen Deutlichkeit und Handlichkeit wegen auch einzeln im Buchhandel zu haben wären.

E. W. B.

Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Von Willibald Leo Freiherr von Lützendorff, Frankfurt a. M. Verlag von Heinrich Keller. 1904. XX, 812 SS. 28 Mk.

An zusammenfassenden Werken über die Geschichte der Streichinstrumente wie an Einzeluntersuchungen ist kein Mangel, höheren Anforderungen genügen aber nur wenige von diesen Arbeiten, es fehlt noch zu sehr an sicheren Grundlagen für eine wissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes. Die Entwicklung geht der der Instrumentalmusik parallel; die Entstehungszeit der heute noch üblichen Streichinstrumente fällt mit den Anfängen der reinen Instrumentalcomposition nahezu zusammen. Aus einer größeren Anzahl verschiedenartiger Formen bleiben die vier Typen des Contrabasses,

des Violoncells, der Bratsche und der Geige und werden nun in etwa hundertjähriger Entwickelung zur höchsten Vollendung gebracht. Die Geige, die bisher als eine Differenzierung der Viola, da braccio, gegolten hat, ist neuerdings auf die italienische Lira da braccio zurückgeführt worden. Ich glaube mit Unrecht. Doch bleibt gerade für die erste Periode, das spätere 16. und die frühere Zeit des 17. Jahrhunderts noch vieles aufzuklären.

Ein so subtiles Instrument, das die Eigenart seines Meisters in Ton und Form so entschieden zur Schau trägt, wie die Geige, ging fast von Anfang an mit der Signatur des Meisters in die Welt. Das Interesse für den Meister ist bei den Geigen fast ebensogroß als bei den Werken der bildenden Kunst, und hier wie dort werden selbst vortreffliche Instrumente, wenn sie nicht mit Sicherheit bekannten Meistern zugeschrieben werden können, nicht selten unterschätzt. Die Künstlergeschichte, wenn die Bezeichnung gestattet ist, hat daher bei den Streichinstrumenten ihre eigene Bedeutung. Lütgendorffs Arbeit bewegt sich auf diesem Gebiet, ist aber nicht eine Geschichte der Geigenmacher, sondern wie er selbst sagt, ein Baustein hiezu. Damit ist sie indes zu niedrig eingeschätzt, sie ist nicht ein Baustein, sondern das gesamte Material zur Geschichte der Geigenmacher, soweit es bis jetzt gesammelt und gesichtet werden kann, ein Künstlerlexikon von großer Vollständigkeit, das alles in dieser Richtung bisher Geleistete weit hinter sich läßt. Das biographische Material ist mit großem Fleiß, oft aus den letzten Quellen, den Archiven und Kirchenbüchern, sowie den Geigenzetteln, die über die Zeit, in welcher die Meister gearbeitet haben, Aufschluß geben, zusammengebracht. Dadurch erhält unser Wissen über die Geigenmacher nicht nur eine wesentliche Bereicherung, sondern es werden auch viele Irrtümer richtig gestellt. Erstaunlich ist, was Lütgendorff an Lebensdaten auch unbedeutender Leute beibringt. Sie alle auf ihre Richtigkeit zu prüfen, werden nur wenige, vielleicht überhaupt niemand, im Stande sein, aber man hat allenthalben den Eindruck gewissenhafter Arbeit. Das gleiche gilt von der Charakteristik der Arbeiten der einzelnen Meister, der Autor hat viele, sehr viele Instrumente sorgfältig beobachtet, daß die Charakteristik gleichwohl vielfach unzureichend bleibt ist nicht seine Schuld, sie läßt sich überhaupt in Worten nicht vollständig geben. Mit Recht ist deshalb das Bild herangezogen worden, leider nicht in dem Umfang, der wünschenswert gewesen wäre; und namentlich die besseren deutschen Meister sind spärlich bedacht.

An Geigenzetteln werden viele Facsimiles gebracht, andere sind in Abdruck des Textes gegeben. Ich habe schon bei der Besprechung von Paul de Wits Geigenzetteln alter Meister darauf hingewiesen, daß eine facsimilierte Wiedergabe der Zettel zur Bestimmung der Ächtheit der in den Geigen befindlichen Zettel gute Dienste leisten wird. Geigenzettel werden in Menge gefälscht, meist so, daß sie sofort als neu erkannt werden, zuweilen so, daß die Täuschung schwer zu erkennen ist. Für den Besitzer ist es stets unangenehm einen falschen Zettel in seinem Instrument zu haben und bei Reparaturen sollten alle augenscheinlich falschen Zettel entfernt werden, sie verunzieren die Instrumente. Eine Hauptursache der Fälschung ist, daß nur relativ wenige Geigenmacher, unter welchen die Cremoneser an erster Stelle stehen, wirklich berühmt und allgemein bekannt und anerkannt sind. Demgegenüber betont Lütgendorff mit Recht, daß die Zahl der guten Meister, wie die Zahl der Schulen, welche sich an sie anschlossen, weit größer ist, als bisher angenommen wurde. Er hoffe, daß auch seine Arbeit dazu beitrage, dies klar zu stellen. Diese Klarstellung wird durch die lexikalische Anordnung des Werkes erschwert; ein Ortsregister, innerhalb dessen die Meister alphabetisch angeordnet sind, kann darüber nicht ganz hinweghelfen. Wir hoffen, daß es dem Verfasser gefallen möge, die Geschichte der Geigenmacher, die er anfangs schreiben wollte, auch zu bearbeiten, erst dann werden seine großen Arbeiten wahrhaft fruchtbar sein. Inzwischen sind wir ihm für die reiche Gabe, mit der er die Litteratur über die Geigenmacher beschenkt hat, zu lebhaftestem Danke verpflichtet. Bezold.

Westfranzösische Kuppelkirchen von Felix Witting. Mit neun Abbildungen. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1904. 40 S. 4.

Die vorliegende, von historischen und stilkritischen Erwägungen ausgehende Studie beschäftigt sich mit dem Ursprung und der Entstehung der westfranzösischen Kuppel-

kirchen, welche sich unter den eigenartigen Sakralbauten Südfrankreichs zu einem festumgrenzten Ganzen zusammenschließen. Den geographischen Mittelpunkt bildet die ehemalige Landschaft Périgord. Ihr Gepräge erhalten sie durch die Pendentifkuppel. Die ornamentale Ausgestaltung besteht aus einigen Gesimslinien schlichtesten Profils und Blendarkaturen. Mit diesen Grundelementen sind die verschiedensten Kompositionen erzielt. De Verneilh (l'architecture byzantine en France, Saint-Front de Périgueux et les églises à coupoles de l'Aquitaine, Paris 1851) umschreibt die historische Stellung dieser Gruppe so, daß er als Mutter aller Saint-Front in Périgueux annimmt, welche er in den Jahren 984—1047 als Kopie nach S. Marco in Venedig erbaut sein läßt. Dem gegenüber stellt Witting fest, daß zu scheiden ist zwischen einer älteren, um das Jahr 1000 entstandenen Anlage und dem eigentlichen Kuppelbau; er kommt zu dem Ergebnis, daß letzterer mit Rücksicht auf die Nachricht vom Brande im Jahr 1120, namentlich in Anbetracht der darin vorkommenden Stelle »Erat tunc temporis monasterium ligneis tabulis coopertum«, in seinem Beginn noch über das Jahr 1120 zurückreicht. Auch die ornamentale Ausgestaltung, besonders aber der ausschlaggebende Vergleich mit den Monumenten der Provence, denen gegenüber der ornamentale Stil von Saint-Front bereits eine abgeklärte Haltung zeigt, weisen auf diese Zeit. Dazu kommt noch die unter den Kuppelkirchen selbst exzeptionell dastehende Gesamtanlage, welche von einer gewissen Reife zeugt, die auf vorangegangene Versuche schließen läßt. Witting unternimmt alsdann, um die Frage des Ursprungs der Kuppelkirchen erörtern zu können, eine Betrachtung des Gesamtorganismusses der Kirchenanlagen, in denen die Pendentifkuppel erscheint. Er schildert die eklatante Verschiedenheit der Anlagen der Apostelkirche in Konstantinopel und Saint-Front, welche eine Anlehnung an die byzantinische Architektur (de Verneilh) ausschließt. Er zeigt, daß im Gegensatz zu den cyprischen Anlagen bei den westfranzösischen Bauten das Primäre der Zusammenhang des Ganzen ist, das beim Turm einsetzt und bei der Apsis schließt, während die Aufteilung in die Unterteile von Kuppelräumen erst sekundär sei. Die Kuppel selbst ist eine solche nur in mathematisch-abstraktem Sinne, nicht als Emanation von einem ruhenden Zentralpunkt. Alles das führt den Verfasser zur Annahme einer Indigenität der Kuppelkirchen, für welche er Beweisgründe beizubringen sich bemüht. Abgesehen davon, daß nach seiner Ansicht die aquitanischen Kuppelbauten eine normale Etappe auf dem Wege der Vergeistigung mittelalterlichen Kunstschaffens bezeichnen, will er ihre bauliche Anlage in engen Zusammenhang mit der religiösen Bewegung der Albigenser gesetzt wissen, durch die bekanntlich der enge Connex von Mysterium und Gläubigen gelockert wurde. Er argumentiert so — wollte die Kunst ein Ausdruck der Zeitströmung sein, so mußte sie das architektonische Schema verlassen, das jenen engen Bezug symbolisierte. Die aquitanischen Baumeister versuchen die Lösung mittels der Kuppel mit ihrem summarischen Ausdruck. Allerdings hat die Freiheit noch etwas Schwererungenes an sich. Saint-Front nimmt in dekorativer Hinsicht eine Ausnahmestellung unter den aquitanischen Bauten ein. Nirgends tritt der antikisierende Zug, die Anlehnung an griechisch-römische Vorbilder so stark auf und weist auf Beziehungen zur Provence. Dennoch aber erweist sich der Baumeister von Saint-Front als selbständigen Künstler, der allenthalben Anregungen aufnimmt, sie aber um- und neugestaltet. Der volle kräftige Stil der eigentlich provençalischen Bauten liegt ihm fern, ebenso wie der malerische Reiz der Façaden von Arles und Saint-Gilles. Auch die Betrachtung der Formensprache im Einzelnen führt nach Witting zu der Annahme, daß wir es bei den westfranzösischen Kuppelkirchen mit indigenen Schöpfungen zu tun haben.

Es fragt sich noch sehr, ob wir mit den Ausführungen Wittings hinsichtlich des Ursprungs der Kuppelkirchen weiter gekommen sind als bisher. Jedenfalls stehen seine Darlegungen auf einem viel zu schwankenden Boden, um ein positives Ergebnis erzielen zu können. Immerhin aber sind sie der Beachtung wert

Dr. Fritz Traugott Schulz.

v. E. Bebeid, Nürnberg

DER MONATSREITER, FECHTER UND FAHNENSCHWINGER SEBASTIAN HEUSSLER ZU NÜRNBERG.

VON HANS BOESCH.

Im zweiten Supplementband zu Georg Andreas Will's Nürnbergischen Gelehrten-Lexikon von Christian Conrad Nopitsch (Altdorf 1805) S. 88 ist ein Kriegsmann und Freifechter, Sebastian Heußler (er wird bald Heusler, bald Heußler geschrieben) aufgeführt. Über seine Lebensumstände wird berichtet, daß er zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte, Italien, Frankreich, England und die Niederlande bereist hat und berühmten und kunsterfahrenen Fechtmeistern nachgezogen ist, besonders dem Salvator Fabri de Padua, »der das Fechten in Form der Kunst gebracht hat«. Heußler verdankt seine Aufführung im Nürnbergischen Gelehrten-Lexikon dem Umstande, daß er ein mit vielen Darstellungen geschmücktes Buch, als deren Inventor sich der Maler G. Weyer auf dem gestochenen Titelblatt nennt, herausgegeben hat. Das im germanischen Museum befindliche Exemplar ist betitelt: »Neu Kunstlich Fecht- | Buch | darinnen 500 stuck im einfachen Rapier, wie auch ett- | liche im Rapier vnd Dolch, deß wetberümbten (!) Fecht- | vnd lehrmeisters | Sig? Salvator Fabri | da Padoa, so wol auch anderer Italienisch^e vnd Fran- | zösischen Fechter beste Kunststuck, nach rechter lini | vnd fundamentalischer ordnung, auffs vleißigste colli | giert vnd zusammengetragen, auch mit schonen Kupffer- | stucken gezieret, dergleichen vor nie gesehen worden | vnd derowegen Teutscher nation vnd der | Küst liebhabern in Truck gegeben | durch Sebastian Heusler Kriegsman | vnd Freyfechter von Nurnberg. | 1615.« Am Schlusse des 8 Bll. und 232 Seiten zählenden Bandes in qu. 4° steht »Ende | Deß Einfachen Rappierfechtens« (Bibliothek des germ. Mus. Gs. 1656).

Dieser Titel stimmt nicht mit dem bei Will-Nopitsch VI (II) S. 88 angeführten Titel. Es scheint sich aber doch beinahe, da man es früher mit der bibliographisch genauen Angabe der Titel nicht sehr streng nahm, um dasselbe Buch zu handeln. Beigebunden ist dem Museumsexemplar noch: »New Künstlich Fechtbuch | Darinnen etliche vorneme Kunststück, deß weitberümbten | Fecht- vnd Lehrmeisters | Sig.: Salvator Fabri da Padua, | Wie auch anderer Italianischen vnnd Frantzösischen | Fechter beste Kunststücklein im Dolchen vnd Rappier, auff's fleissigste | zusammen getragen, vnnd mit schönen

Kupfferstücklein gezieret, dergleichen vor | nie im Truck außgangen, allen Liebhabern der löblichen Fechtkunst zu- | gefallen in Truck gegeben, Durch Sebastian Heußler, Kriegsmann und Freyfechter | von Nürnberg. | Gedruckt zu Nürnberg, durch Ludwig Lochner, | In verlegung des Authoris.« Es ist dieses Werk wohl als zweiter Band des ganzen Buches anzusehen. Es zählt Titelblatt und 45 (! soll heißen 54) Seiten im gleichen Formate. Am Ende steht: »Ende«. | Getruckt zu Nürnberg, bey Ludwig Lochner, | In verlegung Sebastian Heußler, | Anno M. DC. XV.« (Biblioth. d. germ. Mus. Gs. 1657.) Es ist also wohl das Ende des Werkes überhaupt, während der als erste anzusehende Teil nur als Ende des einfachen Rapierfechtens bezeichnet ist. Es ist auf diesem auch ein Drucker und Verleger nicht genannt, während er bei dem wohl als zweiten Teil anzusehenden Buche auf dem Titelblatte und am Schlusse angebracht ist. Es spricht auch dafür, daß dem ersten Teile eine fünf Seiten zählende Vorrede, dem zweiten eine solche aber nicht beigegeben ist.

Will-Nopitsch schreibt, daß eine zweite Ausgabe im Jahre 1616, eine dritte 1617 in Nürnberg erschienen sei. Er schreibt auch: »Noch mit einem besonderen Titel und ohne Text ist dabei: New künstlich Figuren Büchlein — vom Rappier- und Mantelfechten« etc. Nun finden sich in dem Museumsexemplare noch zwanzig Blätter Radierungen beigebunden, die wohl mit dem vorstehend angeführten Werke identisch sind, da die Bilder das Rappier- und Mantelfechten darstellen; ein Titelblatt findet sich aber nicht dabei. Die ersten 12 Bll. sind unnumeriert, die darauffolgenden mit No. 1—8.

Das germanische Museum besitzt noch ein weiteres Exemplar des ersten Teiles des Heußler'schen Fechtbuches (Gs. 1658), dem aber Titelblatt, Vorrede und S. 1—21 fehlen und das nur bis zum Ende des ersten Bandes reicht. Am Ende des Buches war seiner Zeit noch etwas angebunden, was aber ist nicht festzustellen, vielleicht war es das als zweiter Teil anzusehende Fechtbuch. Es hat wohl dieselben Abbildungen wie das beschriebene Fechtbuch von 1615; die Radierungen sind aber teilweise auf anderen Blättern abgedruckt. Jedenfalls liegt in diesem Exemplare die zweite, oder dritte oder sonst eine Ausgabe vor; wir können aber nicht feststellen welche, da wir kein Vergleichsmaterial haben, die hiesige Stadtbibliothek z. B. überhaupt gar nichts von Heußler besitzt.

Das erst beschriebene Buch von 1615 ist »An die Edle, Ehrnveste, Fürsichtige Erbar vnd Hochweise Herrn | Burgermeister vnd Rath deß heiligen Römischen Reichs Statt Nürnberg, Meinen großgünstigen gebietenden Herrn« gewidmet. Alles was Nopitsch über Heußler mitteilt, ist der Vorrede, die an diese Widmung anknüpft, entnommen; sie fängt mit den Römern und Griechen an und geht dann zu den Deutschen über. Besonders dankbar wird des Künstlers gedacht: »Dieweiln, schreibt Heußler, ich dann auch einen Kunstreichen Mahler mit Namen Gabriel Weyer zu solchen Stellungen bekommen, der mir solches in Kupffer auff mein angebē gemacht hat, wie Augenscheinlich zusehen, Also daß ich verhoffe, solche Stellungen werde auch denjenigen so lust zum reissen, Mahlen, Bildhauen, vnd dergleichen Künsten mehr, sehr nützlich vnd dienstlich sein.« Als ein gehorsamer »Burger vñ be-

stelter Monatreyter« habe er es dankbaren Gemüthes dem Bürgermeister und Rath der Stadt Nürnberg gewidmet. Er hat dabei natürlich auf eine namhafte Spende des Nürnberger Rathes gerechnet. Bei Hampe[1]) findet sich auch unter No. 2704 der Ratsverlaß vom 28. Februar 1615: »Sebastian Heußlers monatreutters, fechtpuch, so er Meinen Herren zugeschriben, soll man überschlagen lassen, was es werth, und wiederbringen.« Was er etwa bekommen, ließ sich nicht feststellen.

Der erste Teil des Fechtbuchs enthält das gestochene Titelblatt und 128 Radierungen, der zweite Teil 33 Radierungen und eine dreimal abgedruckte radierte Vignette. Da drei Auflagen erschienen sein sollen, so dürfte der Verfasser und Selbstverleger wohl auf seine Kosten gekommen sein.

Es scheint, daß Nopitsch die ganze Notiz über Heusler aus dem zehn Jahre vorher erschienenen vierten Bande von Siebenkees' Materialien zur

1) Nürnberger Rathsverlässe über Kunst und Künstler (Quellenschriften für Kunstgeschichte etc.) II, 477.

Nürnberger Geschichte[2]) entnommen hat, den er auch citiert. Der Veröffentlicher in den Materialien bekennt, daß ihm das Wort Monatreiter vollständig neu sei: »Ich vermute, schreibt er, daß er unter dem hiesigen Kriegsamte gestanden habe, daß er vielleicht ein sogenannter Einspänniger (Söldner zu Pferde) gewesen sey, weil er sich auf dem Titelblatt einen Kriegsman nennt.« Dieser Ansicht schließt sich auch Nopitsch an. Ich konnte das Wort in keinem Wörterbuch, auch nicht in Grimm's deutschem Wörterbuch und in Schmeller's bayerischem Wörterbuche finden.

Zu diesen Fechtbüchern Heußlers im germanischen Museum gehört auch noch ein »New Künstlich Fechtbuch, | Zum anderenmal auffgelegt, vnd mit vielen schönen | Stücken verbessert, Als deß: | Sig. Salvator Fabri da Padua, vnd Sig: Rudol: | Capo di Ferr, Wie auch anderer Italianischen vnd | Frantzösischen Fechter beste Kunststücklein im Dolchen vnd Rappier, | auffs fleissigste zusammen getragen, vnd mit schönen Kupfferstücklein gezieret, der- | gleichen vor nie im Truck außgangen, allen Liebhabern der löblichen Fechtkunst | zugefallen in Truck gegeben, durch | Sebastian Heußler, Kriegsmann vnd Freyfechter | von Nürnberg. | Gedruckt zu Nürnberg, durch Ludwig Lochner, | In verlegung des Authoris. | M. D. C. XVI.« | (Bibl. d. germ. Mus. Gs. 1658[b].) Es liegt also hier die zweite Auflage, die von 1616, des von uns als zweiten Teiles angenommenen Buches, vor. Dieselbe umfasst 39 Radierungen, also 6 Radierungen mehr als die erste Ausgabe des Buches, auch sind sie teilweise an anderen Stellen abgedruckt, und die Vignette nur einmal und zwar auf dem Titelblatt vorhanden. Der Text zählt hier 61 statt 54 Blätter. Es rührt dies daher, daß in der zweiten Auflage noch ein Kapitel: »Nun folgen deß weitberühmten Sig: Rudolpho Capo di Ferr da Cagli etliche gute Stücklein im Dolchen vnd Rappierfechten« angehängt ist. Dieser Fechtmeister ist auch erstmals auf dem Titelblatt der zweiten Auflage des zweiten Bandes dieses Fechtbuches genannt.

Nun hat im Jahre 1903 das germanische Museum aus der Jungk'schen Sammlung in Bremen, die bei Lepke in Berlin versteigert wurde, ein weiteres Schriftchen Sebastian Heußlers erworben, das sich auf demselben Gebiete bewegt. Es ist betitelt: »New Künstlich Fahnenbüchlein, | Das ist: | Wie der Fahnen mit sonderli- | chen vortheil, leicht vnd gering, auch Zierlich getragen | vnd geschwungen werden soll, auff Teutsche, Italianische, vnd Frantzösische Manier, allen der Kunst liebhabenden Kriegsleuten, vnd denen so zu solchem löb- | lichen exercitio, an Fürstlichen Höfen, vnd auff Vniversiteten lust vnd lieb tragen | zu gefallen, mit schönen Kupfferstücken in Truck verfertigt, | dergleichen vor nie außgegangen | durch | Johann Renner, vnd Sebastian Heußler, | Kriegsmann. | Getruckt zu Nürnberg, durch Ludwig Lochner, Anno MDCXV.« In der Randeinfassung von Typenmetall hat sich der Künstler genannt: »Gabr. Weyer Jnvent.« Es ist in qu. 4° gedruckt und zählt mit dem Titelblatt acht Blätter, darunter merkwürdiger Weise als fünftes und sechstes Blatt die Dedikation und 31, mit 1—30 und A—Z und Aa—Gg

2) IV, 748.

bezeichnete Blätter und ein unbezeichnetes Blatt Radierungen. Dieses Büchlein scheint außerordentlich selten zu sein, denn trotz allen Suchens fand ich es nur in Naglers Künstler-Lexikon unter Gabriel Weyer[3]) aufgeführt und zwar eine Ausgabe von 1616, während die des Museums von 1615 stammt.

Das Fahnenbüchlein ist im selben Jahre wie erstmals das Fechtbuch erschienen, wurde in derselben Buchdruckerei hergestellt und von demselben Künstler illustriert. Gewidmet ist das Büchlein »Herrn Heinrich Wilhelm Freyherrn von Stahrenberg«. In der Widmung wird von der Bedeutung der Fahnen gehandelt und dabei mit dem trojanischen Krieg angefangen. Weiter wird geschrieben: »Was zu vnsern zeiten von einem Hertzhafften vnd dapffern (F)endrich gehalten wird, wissen E. Gnaden ohn vnser erinnern sich gnädigst zu berichten. Demnach wir aber ein Zeitlang hero nicht allein im Kriegswesen vns geübt, vnd also selbsten ohn vns vnschuldig erfahren, was Hertz ein Soldat im Feld empfindet, wann dem Obristen sonderlich aber dem Fendrich sein Ampt frisch vnd vnverzagt verrichten sihet. Sondern auch bey frembden nationen Fahnen vnd Picken zierlich vnd nützlich schwingen lernen. Also haben wir dißfalls, dasjenig, so wir mit vnkosten gelernet, dann auch im Feld geübt vnd erfahren, vff das Papier bringen, vnd in Druck verfertigen wollen«.

Über Heinrich Wilhelm Freiherrn von Starhemberg, dem das Büchlein gewidmet, ist Wurzbach[4]) zu entnehmen, daß er 1593 geboren wurde und 1675 zu Wien gestorben ist. Er hat in früher Jugend ganz Europa bereist, hat auf denselben an einem Fußturnier in Florenz teilgenommen und den Preis davon getragen. Später trat er als Hauptmann in kaiserliche Dienste, machte viele Feldzüge des dreißigjährigen Krieges mit und wurde von Kaiser Ferdinand II. in den Reichsgrafenstand für sein ganzes Geschlecht erhoben. Vielleicht hat ihn Heußler in Florenz oder sonst wo auf seinen Zügen kennen gelernt.

Was nun den Johann Renner betrifft, der auf dem Titelblatt und in der Unterschrift der Widmung an erster Stelle als Verfasser genannt ist, so wissen wir nicht, wer dieser Mann war. Ein Kriegsmann scheint er nicht gewesen zu sein, da dieser Titel auf dem Titelblatt nur in der Einheit nach dem Namen Heußler angeführt ist. Vielleicht war er einer der professionsmäßigen Fahnenschwinger, die sich öffentlich produzierten[5]). Möglicherweise ist er aber auch identisch mit dem Hanns Renner, Wirth auf'm Schießhaus, von dem Panzer[6]) ein Portrait aufführt, das mit aetat 46 A. 1628 bezeichnet ist. Es wäre nicht unmöglich, daß er 13 Jahre vorher mit Sebast. Heußler das Buch herausgegeben hat. Vielleicht hat er dem Heußler, der als Kriegsmann wohl öfter im Schießhaus verkehrt hat und der mit ihm näher bekannt geworden sein mag, das Geld zur Anfertigung der Stiche gegeben und ist dafür aus Anerkennung als Mitverfasser genannt worden.

3) XXI, 367.

4) Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Wien 1878. XXXVII, 181.

5) S. Hampe, die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. (Leipzig, Eugen Diederichs, 1902.) S. 95.

6) Verzeichnis von Nürnbergischen Portraiten aus allen Ständen (Nürnberg 1790), S. 196.

Von Sebastian Heußler ist ebenfalls noch ein gestochenes Portrait[7]) vorhanden, auf welchem er als Freifechter, d. i. als obrigkeitlich privilegierter Fechtmeister bezeichnet ist. Das Portrait ist obenstehend wiedergegeben. Was den Künstler der Zeichnungen, Gabriel Weyer, betrifft, so ist er um 1580 in Nürnberg geboren und um 1640 in Koburg gestorben. Er nennt sich zwar blos als Inventor derselben, dürfte sie aber, wie die oben angeführte Stelle in der Vorrede zum Fechtbuch bezeugt, auch radiert haben. Er hat wohl auch das Bildnis Heußlers radiert. Er scheint einer der tüchtigsten Nürnberger Künstler seiner Zeit gewesen zu sein. Sein Hauptwerk war die Mitarbeit in den allegorischen Bildern zwischen den südlichen Fenstern und die Restauration des alten Rathaussaales zu Nürnberg[8]). Dann hat er noch an der Ausschmückung des neuen Rathauses mitgearbeitet und sehr viele Zeichnungen gefertigt, die in Kupferstich ausgeführt worden sind.

Jedenfalls ist Sebastian Heußler der einzige gemeine Kriegsmann der im Nürnbergischen Gelehrten-Lexikon, unter einer sonst nicht recht zu ihm passenden Gesellschaft aufgeführt ist. Vielleicht wird durch einen glücklichen Zufall noch mehr über die Lebensschicksale desselben aufgefunden, über die wir nicht mehr wissen, als was er uns selbst mitgeteilt hat.

Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, da Näheres über das Fahnenschwingen nicht zu existieren scheint, daß in dem soeben herausgegebenen Katalog 36 der Firma Jacques Rosenthal in München, der eine Menge Kostbarkeiten enthält, unter Nr. 403 ein Sammelband von J. G. P(aschen) angeführt ist, der sieben Schriften dieses Verfassers umfaßt, nämlich ein Fechtbuch, ein Turnierbuch, eine Beschreibung des Pique-Spielens, eine kurze Anleitung wie der Jägerstock oder die halbe Pique zu gebrauchen, eine Beschreibung des Voltesierens und ein Ringbuch, und endlich auch ein Fahnenbüchlein. Nach dem Katalog ist es betitelt: »Vierundachtzig Fahnen-Lections, | wie selbige zierlich geschwungen | nebst denen Tritten | wie viel derselben zu iedweder Lection gemacht werden. Frankfurt, Ch. Gerlach und S. Beckenstein 1661. Frontisp., Titel, 27 SS. und 21 Kupfertafeln mit 37 Figuren. Kl. qu. 4°.« Es liegt hier also ein um 45 Jahre jüngeres Fahnenbüchlein, ebenfalls von einem Kriegsmann, der in allen möglichen »Künsten« erfahren war, vor. In Jöchers Allgemeinen Gelehrten-Lexikon (Leipzig 1751) Sp. 1276 wird der Verfasser Joh. Georg Pasch genannt und gesagt, daß er ein Historicus und gelehrter Soldat war. In einem Buche der Bibliothek des germanischen Museums (Kr. 425) betitelt: Florilegium fortificatorum tripartitum (Halla 1662) nennt er sich in der Unterschrift der Vorrede selbst »Pascha«. Leider ist der Preis des Sammelbandes so hoch, daß er für das germanische Museum unerreichbar erscheint.

7) Panzer a. a. O., S. 103.

8) Vgl. Mummenhoff, das Rathhaus zu Nürnberg. Nürnberg 1891, S. 120 ff.

Digitized by Google

DIE BAUERNSTUBEN DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. OTTO LAUFFER-FRANKFURT A. M.

IV.

Die Stube des Hallig-Hauses.

An das niederdeutsche Flett lehnt sich im lokalen Zusammenhange der Museums-Stuben ein kleiner Raum, 3,85 m. lang und 3,35 m. breit: die Halligstube. Dieselbe erweckt in uns und unzweifelhaft auch bei allen Forschern schleswig-holsteinischer Landes- und Volkskunde die Erinnerung an unseren früh dahingeschiedenen Freund und Kollegen Eugen Traeger. Niemand hat sich um die wissenschaftliche Erforschung der Halligen solche Verdienste erworben wie er, niemand ist mit gleicher Energie wie er mit Wort und Schrift dafür eingetreten, diese an der Westküste Schleswig-Holsteins gelegenen Inselchen, die Reste alten Festlandes, gegen die täglich mehr sie zerbröckelnden Fluten des Meeres durch Damm und Buhne zu schützen. Die Fürsorge für die Halligen war ihm zur wissenschaftlichen Lebensaufgabe geworden, der er eine ganze Reihe von Schriften, vor allem sein Buch: »Die Halligen der Nordsee,« gewidmet hat[96]). Seinem Eifer ist es auch in erster Linie zu danken, daß für das germanische Museum eine hinreichende Menge von Hausteilen, Möbeln und Ausstattungsstücken erworben werden konnten,

96) In »Forschungen zur deutschen Landes- und Volkskunde«. Herausg. von A. Kirchhoff. Bd. VI. H. 3. Mit 3 Karten und 19 Textillustrationen. Stuttgart, J. Engelhorn 1892. [Ich citiere: »Traeger, Halligen«.] Von den Schriften, durch die Traeger zum Uferschutz der Halligen aufgerufen hat, nenne ich die Gedichtsammlung: »Im Banne der Nordsee«. Kiel, H. Eckardt (59. S.) 1895 — »Die Rettung der Halligen und die Zukunft der schleswig-holsteinischen Nordseewatten. Mit 10 Abb. u. Skizzen. Stuttgart, Hobbing u. Büchle. (48. S.) 1900. — »Fortschritt der Arbeiten bei den Halligen und auf den Watten Schleswig-Holsteins« im »Globus« Bd. LXXVIII. (1900) H. 15, S. 244—246. — Schließlich: »Halligbilder« in »Himmel und Erde«. Naturwiss. Monatsschrift. Berlin, Jahrg. 1895. Maiheft.

die die Errichtung einer eigenen Halligstube ermöglicht haben. Auch über diese Stücke hat Traeger bereits eingehend berichtet in den beiden Aufsätzen: »Friesische Häuser auf den Halligen«[97]) und »Geschnitzte friesische Türen im germanischen Museum«[98]), und ich hebe ausdrücklich hervor, daß heute niemand vor ihm berufen wäre, die aus jenen Stücken zusammengesetzte Stube zu besprechen, wenn er noch am Leben wäre. Umso eher werden wir des öfteren Veranlassung haben, uns auf seine Mitteilungen zu beziehen. —

Indem wir nun an unsere Aufgabe herantreten, müssen wir uns, bevor wir die Halligstube selbst kennen lernen, zunächst ein wenig mit dem großen Ganzen des Hallighauses bekannt machen, denn es kann nicht oft genug betont werden, daß alle diese Stuben nicht allein, und oft nicht einmal in erster Linie als Dokumente der Bauernkunst aufbewahrt werden. Sie sind vor allem als die äußeren Formen der Wohn- und Lebensverhältnisse ihrer Erbauer zu betrachten. Sie sind eines der interessantesten Teile der Wirtschaftsformen und des bei den landschaftlich verschiedenen Wohnbauten ebenso verschiedenen Hausgedankens, der von Landschaft und Klima, der stammesmäßigen Veranlagung der Bewohner und manchen anderen Einwirkungen abhängig ist, auf die ich in dem einleitenden Abschnitt dieser Besprechungen hingewiesen habe. Wer aber in diesen Bauernstuben nichts anderes sehen will als die Erzeugnisse einer im Vergleich zur Kunstindustrie oft nur mäßigen Handwerksarbeit, der tritt mit sehr unzureichenden wissenschaftlichen Voraussetzungen an die Kritik der Stuben heran, und jedenfalls lernt er nur den weitaus geringsten Teil von dem, was sie wirklich zu lehren haben. Zwar ist die Stube — wenigstens in Deutschland — heute meist das wichtigste Glied des gesammten Hauswesens, da sie für den Schöpfer und Träger des Hausgedankens, für den Menschen selbst als Wohnraum dient, aber sie bleibt doch immer nur ein Teil vom Ganzen, und darum begnügt sich heute die wissenschaftliche Volkskunde, wie ich ebenfalls in der Einleitung bemerkte, je länger je weniger mit der bloßen museologischen Behandlung von Bauernstuben, sondern verlangt die Aufstellung von ganzen Bauernhäusern in den sogenannten Freiluftmuseen. Wenn das germanische Museum dieser Forderung aus ersichtlichen äußeren Gründen nicht genügen konnte, so haben wir hier umso mehr Veranlassung, die Häuser, denen die einzelnen Stuben angehören, wenigstens nach ihren typischen Eigenschaften kurz zu besprechen[99]).

97) Mitteilungen d. germ. Museums 1896. S. 112—119. Mit 3 Grundrissen. [Ich citiere: »Traeger, Fries. Häuser«.]

98) Ebenda. 1896. S. 130—134. Mit 1 Lichtdrucktafel.

99) Bezüglich einer entsprechenden Behandlung des Hindelooper Hauses fehlte es mir seiner Zeit leider an den nötigen Grundlagen. Nachträglich will ich jetzt wenigstens auf das Werk von C. H. Peters, Reichsbaumeister im Haag: »Overzicht over de boerenplaatsen-bouw in Nederland«. (Verl. van Druten en Bleeker Sneek 1872) hinweisen, sowie auf die Arbeiten des Prof. J. H. Gallée in Utrecht, der eine kurze Übersicht über die verschiedenen niederländischen Hausformen gegeben hat in: »Het boerenhuis in Nederland« (Tentoonstelling van hulpmiddelen bij het aardrijkskundig onderwijs. Amsterdam 1902.)

Das Hallighaus beherbergt ein festes derbes Geschlecht, ruhig und ernst, freundlich und gutmütig, kaltblütig und entschlossen. Von Jugend auf an das rings sie umgebende Meer gewöhnt, sind diese Friesen die geborenen Seeleute, und wir werden sehen, wie diese ihre, man kann sagen einzige volkstümliche Beschäftigung auch den Wohnungen den Stempel aufgedrückt hat. Von Geschlecht zu Geschlecht haben sie es angesehen, wie das Meer oft nur in stiller täglicher Arbeit mehr und mehr von den Ufern ihrer kleinen Halligen abgeschwemmt hat, oft auch an Tagen des unbeschreiblichen Elendes in furchtbaren Sturmfluten über sie hereingebrochen ist, große Strecken festen Landes auf einmal fortgerissen und an den nur halb verwüsteten Stellen die Häuser unterspült und umgeworfen und vielen Menschen und unzähligen Stücken ihrer Viehbestände den Tod und ein feuchtes Grab bereitet hat. Trotz alledem haben die Bewohner den Kampf mit dem Meere, der fast den ganzen Inhalt, der die Ehre und die Tragik ihrer Geschichte ausmacht, nicht aufgegeben, und mit der Zähigkeit, mit der sie an ihrer alten volkstümlichen Sprache bis tief in das 19. Jahrhundert hinein festgehalten haben, sind sie auch der viel gefährdeten Heimat trotz Not und Tod von Geschlecht zu Geschlecht treu geblieben [100]).

Die Vorstellung von dem täglichen Kampfe, den der Halligfriese mit dem Meere zu kämpfen hat, müssen wir im Gedächtnis behalten. Er gibt dem energischen, in mancher Beziehung trotzigen Charakter der Menschen das Gepräge, ebensosehr wie den äußeren Formen der Lebenshaltung. Er hat auch das Wesen wie des Friesenhauses überhaupt, so besonders des Hauses der Halligen in den mannigfachsten Beziehungen auf das Nachhaltigste bedingt.

Wer heute auf dem Gipfel des Leuchtturms der nordfriesischen Insel Amrum stehend, seine Blicke gegen das schleswig-holsteinische Festland

100) Über den Volkscharakter vergl. Traeger, Halligen S. 270 ff. — Ebendort S. 236 ff. ist die ganze Reihe der großen Sturmfluten zusammengestellt. Von der letzten derselben, die in der Nacht vom 3. zum 4. Februar 1825 stattfand, hat J. C. Biernatzki, damals Pfarrer auf der Hallig Nordstrandischmoor, in seiner Novelle: »Die Hallig oder die Schiffsbrüchigen auf dem Eiland in der Nordsee« [ich benutze H. Düntzers Ausgabe in der Collection Spemann] eine ergreifende Schilderung gegeben. — Über die Friesensprache auf den Halligen vergl. Theod. Siebs, »Geschichte der friesischen Sprache« in H. Paul's »Grundriß der germanischen Philologie.« Straßburg. Trübner. 2. Aufl. 1901 ff. I, S. 1171, wo die weitere Literatur angegeben ist. — Folgende Zeitschriften, die für Nordfriesland und die Halligen manches einschlägige Material enthalten, waren mir hier leider nicht erreichbar: »Veröffentlichungen d. nordfries. Vereins f. Heimatkunde und Heimatliebe«, »Jahrbuch für die Landeskunde der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg« und »Heimat. Eine natur- und landeskundige Monatsschrift für Schleswig-Holstein«. Die Literatur zur schleswig-holsteinischen Volkskunde vergl. bei Eug. Mogk, Die Behandlung der volkstümlichen Sitte der Gegenwart in Pauls Grundriß. III. S. 521/2. — Die Werke von Karl Müllenhoff, »Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg«. Kiel 1845 und von C. P. Hansen, »Friesische Sagen und Erzählungen« Altona 1858 und »Sagen und Erzählungen der Sylter Friesen« Garding 1875 geben, soviel ich sehe, für die Behandlung der volkstümlichen äußeren Denkmäler keinen wesentlichen Beitrag.

richtet und rechts an Föhr vorbei gegen Osten und Südosten schaut, dem erscheinen die kleinen und ganz kleinen Halligen über das Meer verstreut ähnlich, wie wenn man von Bergeshöhe auf das die Thäler und Ebene umhüllende Nebelmeer herabsieht, aus dem nur die obersten Spitzen der Berge scheinbar zusammenhanglos ein wenig hervorragen. Nur ½ bis 1½ m steigen die niedrigen, von Alters her unbedeichten Halliginseln — im Ganzen sind es 11 an der Zahl — aus dem sie umgebenden Wattenplateau empor, welches zur Flutzeit ganz von den Meereswogen überdeckt ist[101]). Kein Wunder, daß die Menschen sich bestrebt haben, bei solch gefährlicher Nähe des nicht immer freundlichen Meeres sich mit ihren Wohnungen möglichst hoch über den Erdboden zu erheben, und so haben sie ihre Häuser auf natürlichen oder künstlichen Hügeln, den sogenannten Werften erbaut, die etwa 4 m. hoch aus der Halligmarsch hervorragen. Die ganze, oft allerdings nur sehr kleine Hallig-Gemeinde muß sich auf dieser Werft einrichten. Sehr viel Raum darf also mit den Ansiedelungen nicht verschwendet werden, immerhin bleibt meist noch so viel Platz übrig, daß sich kleine Gärtchen an die Wohnhäuser anlehnen können. Traeger hat von den Besiedelungen einer mittelgroßen Werft, sowie von denjenigen auf der ziemlich großen Hauswarf der Hallig Hooge, die im ganzen 17 Wohnhäuser umfaßt, genaue Grundrisse gegeben, auf die ich hier verweisen kann[102]).

Schon aus jenen Grundrissen ist ersichtlich, daß, wie auch sonst mehrfach betont wird, die Firstrichtung aller Häuser ein und dieselbe ist, da sie sämtlich ihre Giebel nach Osten und Westen kehren[103]). Das ist nicht nur eine Folge des Bestrebens, die ganze Breitseite des Hauses der Sonne zuzuwenden, sondern vor allen Dingen wird dadurch erreicht, daß die Häuser den stark wehenden Westwinden eine möglichst geringe Angriffsfläche entgegensetzen, ein Bestreben, dem auch wohl das, wie es scheint, fast durchgängige Vorhandensein von Walm- beziehungsw. Halbwalmdächern zuzuschreiben ist. Nicht nur für die Hallighäuser ist diese Westostrichtung bezeugt, sie scheint auch sonst in Schleswig-Holstein verbreitet zu sein, wenigstens schreibt sie Wilh. Hamm auch dem alten Angler Hause zu, indem er dabei ausdrücklich die Rücksicht auf die häufigen westlichen Stürme hervorhebt[104]).

Äußerlich sind die Häuser von Ziegelsteinen erbaut, einstöckig, mit kappenartig darübergedeckten mächtigen Strohdächern. Sie sind durchaus

101) Vergl. Traeger, Halligen S. 242 ff. und Christian Jensen, Die nordfriesischen Inseln Sylt, Föhr, Amrum und die Halligen vormals und jetzt«. Hamburg 1891. S. 73 und Aug. Sach, »Die deutsche Heimat, Landschaft und Volkstum«. Halle. Waisenhaus. 1902.

102) Traeger, Halligen S. 249 u. 251. Auf die ebendort S. 281 ff. geschilderten sehr interessanten, der Art des Landes merkwürdig angepaßten Besitzverhältnisse an Grund und Boden sei hiermit ebenfalls hingewiesen. — Über die Hallig-Gärten vergl. Kohl, »Die Marschen und Inseln Schleswig-Holsteins«. 1846. I, 352 353.

103) Traeger, Halligen S. 262. Ebenso vergl. Heinr. Sauermann, »Führer durch das Kunstgewerbe-Museum der Stadt Flensburg« 1903. S. 30 gelegentlich einer Besprechung der dort aufgestellten Wohnstube von der Hallig Hooge.

104) Wilh. Hamm, »Die Bauernhäuser in Schleswig-Holstein« in »Westermanns Monatsheften«. XVIII. (1865.) S. 613.

einfach, aber immer sauber, und mit ihren meist gruppenförmig zusammengestellten Fenstern machen sie trotz der Schwere des Daches einen freundlichen Eindruck[105]). Fachwerk kommt an den Außenwänden, soviel ich sehe, niemals vor, wenigstens wird das für die konstruktiv durchaus gleichartigen Häuser auf den Nachbarinseln Föhr und Sylt ausdrücklich hervorgehoben[106]). Wenn man also im Germanischen Museum die Halligstube gegen den Museumsgang hin mit einer getünchten Fachwerkswand von rot gestrichenen Balken und mit einem darübergesetzten Ziegeldach abgeschlossen findet, so muß man nicht annehmen, daß damit das Äußere des Hallighauses imitiert werden soll, auch würde, im Verhältnis zu der Fensterwand der Stube, der First um einen rechten Winkel herumschwenken müssen, damit die Traufe der Wirklichkeit entsprechend über die Fensterwand zu liegen käme.

Nur in einer Beziehung scheint — wenn wir von den Größenverhältnissen einmal absehen — dem Hallighause ein sonst gewöhnliches Charakteristikum des typischen Friesenhauses zu mangeln: Uhle berichtet, daß dem Hallighause der Vordergiebel vielleicht durchaus fehle[107]), während im übrigen das friesische Haus an der Front über der Haustür so allgemein einen steinernen Giebel hat, daß das Haus ohne einen solchen nach Clement's Meinung (S. 134) überhaupt kein friesisches Haus mehr ist. Durchgängig fehlt der Giebel aber auch an den Hallighäusern nicht. Auf den von Traeger (»Halligen,« Fig. 5 und 7) gegebenen Abbildungen ist sein Vorhandensein je einmal zu konstatieren.

Auch weise ich ausdrücklich darauf hin, daß in direktem Gegensatze zu Uhle eine Äußerung Johansen's steht, welche klar besagt: »Über der Haustür hat jedes altfriesische Hallighaus einen steinernen Giebel (Frontispice), dessen hohe Spitze weit hinausblickt auf die wogende See«[108]). Für Amrum und Sylt werden die Türgiebel bezeugt durch zwei Abbildungen (Nr. 14 und 15) auf Blatt »Schleswig-Holstein Nr. 10« des deutschen Bauernhauswerkes. Es scheint demnach, daß Uhle's Bemerkung einer teilweisen Berichtigung bedarf, und damit stimmt denn auch Traegers Mitteilung überein: »Nicht mehr regelmäßig wie früher ragt auf den Halligen ein Giebel aus dem Dache über der Haustür hervor, wie er sonst charakteristisch ist für das friesische Haus auch auf den Utlanden«[109]).

Übrigens ist das Vorhandensein des Frontgiebels nur ein äußeres Merkmal, welches für die Zuschreibung eines Wohnbaues zu der großen Gattung des Friesenhauses nur einen von mehreren Anhaltspunkten gewährt. Wichtig

105) Vergl. Sach, Deutsche Heimat S. 237. — K. J. Clement, »Die Lebens- und Leidensgeschichte der Frisen«. Kiel, 1845. S. 134.

106) Vergl. M. Uhle, »Das Föhringer Haus« in den »Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte«. Bd. XXII. 1890. S. (63). — Jensen, Nordfr. Inseln S. 100.

107) Uhle a. a. O. S. (68).

108) Chr. Johansen, »Halligenbuch. Eine untergehende Inselwelt«. Schleswig. 1866. S. 27.

109) Traeger, Fries. Häuser, S. 119.

und ausschlaggebend sind in dieser Hinsicht vor allem der Grundriß und die Konstruktion, denen wir uns im folgenden zuwenden.

Das friesische Haus in seiner einfachsten Form ist, nach den wirtschaftlichen Verhältnissen betrachtet, ein Einheitshaus, d. h. es vereinigt alle Wirtschaftsräume unter einem Dache[110]). Rücksichtlich seiner Hauskultur ist es ursprünglich ein Einfeuerhaus, d. h. es besitzt nur eine Feuerstelle, nämlich den Herd, aber keinen Ofen. Es geht demnach, wie schon Henning, »Das deutsche Haus« S. 40 erkannt hat, auf dieselben Anfänge zurück wie das sächsische Haus, mit dem es zusammen den niederdeutschen Haustypus bildet. Nachdem dann der Ofen eingeführt war und damit das ursprünglich typische Einfeuerhaus sich zum Zweifeuerhause entwickelte, ein Ausdruck, den man streng genommen nicht einmal auf diese neuen Formen anwenden darf, hat es dann insofern eine andere Entwicklung als das sächsische Haus genommen, daß bei ihm die Wohnräume in einer anderen Weise angegliedert und vielfach mit einem eigenen Dache versehen wurden, dessen First senkrecht zu demjenigen des alten Hauptbaues steht, wodurch die bekannte T-Form des friesischen Hauses entstanden ist. Wie es von dieser immerhin noch ziemlich einfachen Gestalt später unter Einwirkung reicher entwickelter wirtschaftlicher Verhältnisse sich zu den verschiedensten und oft sehr komplizierten Formen entwickelt hat, muß hier außer Betracht bleiben[111]).

Jedenfalls sieht man, daß die lokalen oder zeitlichen Änderungen des Wirtschaftsbetriebes auch auf die Ausgestaltung des Hauses von entscheidender Bedeutung sind, und bei so völlig eigenartigen Bodenverhältnissen, wie sie auf den Halligen bestehen, werden wir von vornherein annehmen müssen, daß das volkstümliche Haus dieser nordfriesischen Inseln innerhalb des großen Gebietes des niederdeutschen Haustypus sowohl, wie auch in dem enger umschriebenen Kreise der Verbreitung des Friesenhauses eine Art Sondergattung für sich bildet. Daß z. B. das durchgehends aus beschränkten Verhältnissen erwachsene Haus der Halligleute nicht gewisse gleichmäßig wiederkehrende Unterschiede von dem ausgedehnten Anwesen des wohlhabenden Marschbauern zeigen sollte, müssen wir an und für sich schon für unwahrscheinlich halten. So bietet uns denn auch in der Tat das Hallighaus im Durchschnitt eine Form des Grundrisses dar, die eine allmähliche Verkümmerung des Wirtschaftsteiles des Hauses zu gunsten des Wohnteiles erkennen läßt.

Es leuchtet ein, daß in denjenigen Gegenden, wo der Ackerbau nur sehr wenig oder garnicht betrieben wird, auch die Deele, die große Dreschtenne, in ihrer Wichtigkeit sehr stark eingeschränkt und verkümmern wird, oder endlich sogar ganz verschwinden kann. Nun aber ist der Ackerbau auf den Halligen infolge der Natur des Landes ganz unmöglich. Die Bevölkerung

110) In diesem Punkte ist eine Bemerkung des Herrn Baurat Prejawa in seinen sonst sehr willkommenen Ergänzungen zu meinem Bericht über das Diepholzer Flett und Dönse (Mitteilungen aus dem germ. Museum 1903 S. 131 ff.) zu berichtigen (vergl. a. a. O. S. 134).

111) Vergl. die im Deutschen Bauernhaus-Werk mitgeteilten Grundrisse

ist, abgesehen von dem erwähnten stark entwickelten Schifferleben, in landwirtschaftlicher Beziehung lediglich auf Viehhaltung und Heuernte angewiesen[112]). Die wirtschaftliche Notwendigkeit der Dreschtenne ist dadurch gänzlich aufgehoben, und auch die durch sie bedingten weiten Bodenräume erschienen dem Bauern allem Anschein nach nicht so wichtig und unentbehrlich, daß sie die, zumal bei dem Mangel an Bauholz sehr beträchtlichen Baukosten notwendig erscheinen ließen. Man konnte sich in dieser Hinsicht behelfen, und man behalf sich tatsächlich in der Weise, wie Biernatzki es schildert: »Das geborgene Heu wird in Diemen zusammengehäuft, über die ein Flechtwerk von Stroh, an beiden Enden mit Steinen belastet herabhängt, wodurch sie eine solche Festigkeit gewinnen, daß nur mit einem eisernen Spaten das zum jedesmaligen Gebrauche Nötige abgestochen werden kann, und diese Heuberge an der Seite des Hauses oft noch eine Zuflucht geben, wenn die Mauern vor der Gewalt der Wellen niederbrechen«[113]). Damit war auch der letzte Grund geschwunden, der innerhalb des gegebenen Hausgedankens eine Beibehaltung der Tenne hätte stützen können.

Dieser Entwicklung gemäß treten uns auf den nordfriesischen Inseln Grundrißformen entgegen, in denen die Diele entweder zu einem beinahe quadratischen Gemach verkürzt ist, wofür Jensen a. a. O. S. 201, Fig. 1 ein Beispiel bietet, oder zu einem zwischen Stallungen und Wirtschaftsräumen durchlaufenden Gange zusammengeschrumpft ist, wobei die T-förmige Lage dieses Ganges zum Hausflur noch an die alte Gruppierung erinnert. Für dieses letztere Entwicklungsstadium hat Uhle auf der Insel Föhr einen Beleg gefunden und a. a. O. S. (65) Fig. 7 abgebildet. Auch der von Traeger, Halligen S. 255 Fig. 9 dargebotene »Grundriß des Hauses einer der größten Halligstellen« erinnert noch daran. Bei kleineren Haushaltungen aber schwindet schließlich auch der letzte Rest, ja man kann sagen jede sichtbare Erinnerung an den alten Dreschraum. Seine einzige Nachwirkung ist nur noch in der Tatsache zu verspüren, daß das Haus durch den von der Haustür zur Hintertür quer durchlaufenden Flur nicht nur räumlich, sondern auch wirtschaftlich in zwei von einander geschiedene Teile zerlegt wird, indem auf der einen Seite des Flures sämtliche Wohnräume, auf der anderen sämtliche Stallungen untergebracht sind. Dieses Stadium wird durch den von Jensen a. a. O. S. 201 abgebildeten Grundriß eines Föhrer Hauses vertreten, welches sich auch durch den Abbruch einer ehemaligen Scheune und eines Gefaches des Wohnteiles als in der Verkümmerung befindlich darstellt.

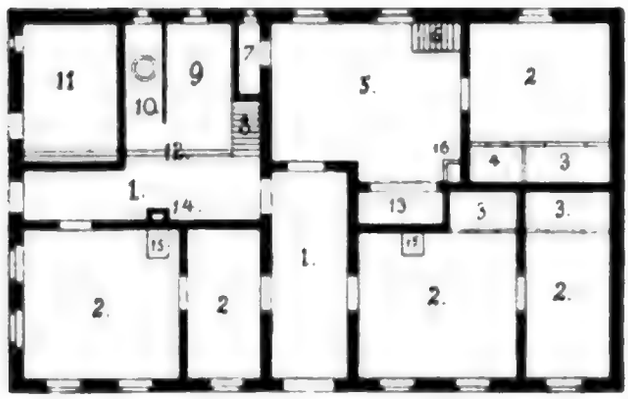
Derselbe Zustand, der durch den — gleichfalls als »Diele« bezeichneten — Flur vollzogenen Trennung von Wohn- und Wirtschaftsräumen wird auch

112) Traeger, »Friesische Häuser« S. 114. Jensen a. a. O. S. 138.

113) Biernatzki, »Die Hallig« S. 10/11. Trotz der von Traeger, »Halligen« S. 240 an B. geübten Kritik, daß seine Halligschilderungen nicht ganz zuverlässig seien, darf obige Schilderung wohl als der Wahrheit entsprechend angenommen werden, zumal wenn wir die von Meiborg Abb. 89 u. 90 dargebotenen Bilder zweier Pellwormischer Bauernhöfe damit vergleichen, die von einer erstaunlich großen Reihe hoch aufgetürmter Diemen dicht umdrängt sind.

noch durch den Grundriß des »Hauses Prott in Westerland« auf Sylt dokumentiert, der in dem deutschen Bauernhauswerke auf Tafel »Schleswig-Holstein Nr. 10« dargeboten ist. Aber auch hier hat sich bereits der Wohnteil zu ungunsten des Wirtschaftsteiles ausgedehnt, denn von diesem letzteren ist ein neben dem nach der Hintertür gerichteten Flurteile, der sogen. Hinterdiele gelegener Raum als Leutestube benutzt, mithin zum Wohnraum geworden. Erst damit ist der entscheidende Schritt getan, der uns endlich zu der Einteilung des kleineren Durchschnittshauses der Halligen führt. Traeger hat von denselben in seinem Aufsatz »Friesische Häuser« Fig. 1—3 einige Grundrisse dargeboten, und diese gebe ich hier in Fig. 31—33 wieder[114]).

Von diesen 3 Häusern kann man, wenn man will, das zuerst im Grundriß wiedergegebene (Fig. 31) noch ähnlich wie das eben besprochene Haus Prott in Westerland beurteilen. Auch hier kann man zur Not noch in der Gruppierung der beiden Dielen zu einander die Reste der alten T-förmigen



Zu Fig. 31:
1) Diele. 2) Wohnräume.
3) Wandbetten. 4) Wandschrank.
5) Küche. 6) Kellertreppe.
7) Speisekammer. 8) Bodentreppe.
9 u. 11) Stallräume.
10) Brunnenraum. 12) Düngerrinne.
13) Herd. 14) Schornstein.
15) Einlegeröfen. 16) Dittenschacht.

Fig. 31. **Grundriss eines Hallighauses** nach Traeger, Friesische Häuser S. 114.

Disposition erkennen. Aber mehr noch als in jenem Hause sieht man hier, wie der Bedarf an Stall- und Wirtschaftsräumen zurückgegangen ist. Sie sind fast auf ein Sechstel der gesamten Bodenfläche des Hauses beschränkt, und dafür sind die beiden links von der Hauptdiele gelegenen Räume, die eigentlich mit zum Wirtschaftsteile des Hauses gehören, zu Wohnzwecken verwandt worden. Nicht wesentlich anders erscheint die Beschränkung der

114) Johansen gibt für das Hallighaus noch eine reinliche Trennung von Wohnteil und Wirtschaftsteil als allgemein üblich an, denn er sagt in seinem »Halligenbuch« S. 28 »Nur an der einen Seite der Haustür sind einige größere Fenster; denn dies ist die Seite, wo sich die Wohnzimmer und die Küche befinden, während die andere Hälfte des Hauses als Stallgebäude, Feuerungs- und Heuraum benutzt wird und daher nur mit kleineren Fenstern versehen ist«. Daß diese Mitteilung zum mindesten nicht durchgehend richtig ist, wird durch Träger's Grundrisse klar erwiesen. Johannsen kann darum für manche Fälle, wo es sich um größere Betriebe handelt, trotzdem Recht behalten mit seiner auf S. 32 gemachten Angabe, daß »vielerwärts mehr als die Hälfte des Hauses für landwirtschaftliche Zwecke eingerichtet sei«. Dann sind eben dem einfachen Hausrechteck noch besondere Wirtschaftsräume durch Anbauten hinzugefügt. Aber darum handelt es sich hier nicht. Für uns ist hier vielmehr die Frage, ob der Flur das Haus immer in der Weise durchschneidet, daß er Wohnteil und Wirtschaftsteil völlig von einander trennt. Unsere Grundrisse zeigen, daß er das nicht tut.

Wirtschaftsräume bei dem Grundriß in Fig. 32. Von diesem Hause ist wohl zu vermuten, daß es einmal um einige Fach nach rechts erweitert, sein Raum also um die Eckdiele nebst Speisekammer und dahinterliegenden Wohnraum vermehrt worden ist. Nur so erscheint mir die sonst ganz unorganische Eckdiele erklärlich. Ich habe diesen Grundriß genau nach Traegers Vorbilde wiedergegeben, nehme aber an, daß er eigentlich umgekehrt werden muß, um richtig und wie Fig. 31 und 33 orientiert zu sein. Man sieht auf diesen beiden letztgenannten Grundrissen deutlich, daß — wie auch sonst hervorgehoben wird — für die Wohnräume die Lage an der Südseite des westöstlich gerichteten Hauses bei dem erklärlichen Wunsche nach Licht und Wärme die übliche ist, und auch wo von dem Wirtschaftsteile Wohnräume abgesondert worden sind, scheint es in erster Linie auf der Südseite des Hauses geschehen zu sein, während Wirtschaftsräume und Küche nach der Nordseite liegen. Bei Fig. 32 würde nach Traegers Orientierung in allem das Gegenteil der Fall sein. Ich glaube daher für eine Umdrehung des Grundrisses mich entscheiden zu sollen.

Zu Fig. 32: 1) Diele.
2) Wohnräume.
3) Wandbetten.
4) Brunnen. 5) Küche.
6) Kellertreppe.
7) Herd.
8) Einlegeröfen.
9) Speisekammer.
10) Bodentreppe.
11 u. 12) Viehverschläge.
13) Schafstall.
14) Düngerrinne.
15) Futterkrippen.
16) Deckenstützen.

Fig. 32. **Grundriss eines Hallighauses** nach Traeger, Friesische Häuser S. 115.

Die Anordnung: Wohnräume nach Süden und Osten, Küche und Stallräume nach Norden und Westen begegnet uns auch bei dem dritten Hause (Fig. 33), das sich von den beiden ersteren im Wesentlichen eigentlich nur durch den hinteren Stallanbau unterscheidet, das aber gerade durch diesen Anbau noch bei den beschränkten Verhältnissen des Hallighauses die Leichtigkeit derartiger Erweiterungen zeigt, die auch sonst bei dem Friesenhause in so überraschender Weise uns entgegentritt. Dieselbe hat zu den erwähnten komplizierten Grundrissen, die man in manchen Gegenden des Friesenhaus-Gebietes antrifft, überhaupt erst die Möglichkeit gegeben, und sie scheint sich vor allem durch die weiterhin zu besprechenden konstruktiven Eigentümlichkeiten des friesischen Hauses zu erklären. —

Vergleicht man das, was ich bislang über die Entwicklungsgeschichte des Hallighauses vorgetragen habe, mit den Äußerungen, die Traeger, »Friesische Häuser« S. 114—115 darüber gemacht hat, so wird man bemerken, daß ich von seinen Ansichten in vielen wesentlichen Punkten abweiche. So scheint er auch sich der Auffassung Meiborgs anzuschließen, der den Hallighäusern holländischen Charakter zuschreibt. Ich kann für diese Meinung

nicht den geringsten Anhaltspunkt finden, trotzdem der Verkehr mit Holland, wie wir fernerhin sehen werden, sonst reichlich bezeugt ist. Ich darf aber natürlich die endgültige Entscheidung dieser Frage der weiteren Lokalforschung überlassen. Ganz entschieden ablehnen muß ich es dagegen, wenn Traeger »das fränkische Haus« — er meint wohl allgemein den oberdeutschen Haustypus — zum Vergleiche heranziehen will. Eine solche Zusammenstellung scheint mir nur geeignet, den Leser gründlich in die Irre zu führen. Soviel ist ja freilich sicher, daß die Stube als Wohnraum — auch hier wird sie nach Traeger, Fries. Häuser S. 115 als »Dönse« bezeichnet — vom oberdeutschen Hause her in das niederdeutsche eingedrungen ist, und daß dadurch, aber auch erst dadurch gewisse Ähnlichkeiten in Bezug auf den Wohnteil des Hauses zustande gekommen sind. Aber man darf doch nie vergessen,

Zu Fig. 33:
1) Diele.
2) Wohnräume.
3) Wandbetten.
4) Durchgänge.
5) Küche.
6) Herd mit Backofen.
7) Speisekammer.
8) Kellertreppe.
9) Dittenschacht.
10) Bodentreppe.
11) Stallräume.
12) Schornstein.
13) Gerätkammer.
14) Einlegeröfen.
15) Wandschrank.

Fig. 33. **Grundriss eines Hallighauses** nach Traeger, Friesische Häuser S. 113.

daß diese Ähnlichkeiten nur sekundärer Natur sind, sodaß das unnötige Bezugnehmen auf Erscheinungsformen des oberdeutschen Hauses eher geeignet ist, die Frage nach der Entwickelungsgeschichte des friesischen Hauses zu verwirren als sie zu klären.

Die neben den Grundrissen stehenden Erklärungen habe ich von Traeger gleichlautend übernommen. Dieselben zeigen leider insofern eine Lücke, als in allen drei Fällen die mit 2 bezeichneten Hausteile schlechthin »Wohnräume« genannt sind. Nun aber begegnet in Bezug auf sie gerade am nordfriesischen Hause eine Unterscheidung, wie sie die deutschen Hausformen sonst heute nicht mehr kennen, und die in den beiden verschiedenen Benennungen »Dönse« und »Pesel« zum Ausdruck kommt. Es scheint daher angebracht, an dieser Stelle ein paar kurze Bemerkungen über jene beiden Namen und Begriffe einzuschalten, und es muß gleich von vornherein gesagt werden, daß über ihre sprachgeschichtliche Erklärung wohl unter den Germanisten ziem-

liche Übereinstimmung herrscht, während über die mit ihnen verbundenen, ursprünglich doch wohl sicher verschiedenen Begriffe vom Standpunkt der Hausforschung noch völliges Dunkel zu liegen scheint. Ziehen wir aber die Betrachtungsweise der Hausforschung zu Rate, so werden wir erkennen, daß durch die sprachliche Erklärung der Namen von Dönse nnd Pesel noch nicht alle Schwierigkeiten gehoben sind. Erst durch eingehende Vergleichung von Name und Begriff werden wir der Wahrheit näher kommen.

Der Name »Dönse« ist uns bereits in Diepholtz begegnet. Im Lüneburgischen ist er heute noch allgemein gebräuchlich, und er war auch im Braunschweigischen, wo er heute überall verschwunden scheint, früher weit verbreitet[115]). Für die Halligen und auch sonst für Schleswig-Holstein ist er vielfach bezeugt[116]). Schon im Mittelalter findet sich die Bezeichnung nicht nur in Niederdeutschland als »dornitze, dornze«, sondern auch im Hochdeutschen, wo er heute meines Wissens nirgend mehr vorkommt, als »dürnitz, turnitz« bezeugt. Sie taucht schon im frühen Mittelalter in der Form »turniza« als Ausdruck für das Heißbad und dann allgemeiner für das heizbare Zimmer auf, und M. Heyne, dem ich diese Angaben entnehme, berichtet, sie solle ein slavisches Lehnwort sein. Er findet für diese Erklärung darin eine Bestätigung, daß der Ausdruck nur bei den nieder- und hochdeutschen Stämmen, die an Slaven stoßen, vorkomme[117]). Wenn diese Deutung zutrifft, so bleiben darum aber immer noch eine Reihe von Fragen unbeantwortet, die für die Hausforschung von großer Wichtigkeit sind. Wie kommt es, daß allein die Friesen, die doch nicht an Slaven anstoßen, den angeblich slavischen Namen bis heute durchgehends bewahrt haben? Wie kommt es, daß er sich in den altslavischen Gebieten, soviel ich sehe, überhaupt nicht findet?[118]) ein Umstand, der die slavische Ableitung des Namens »Dönse« doch erheblich in Frage stellt? Wie soll es endlich zu erklären sein, daß man überhaupt darauf kommen konnte, den Raum, für den man doch in Oberdeutschland den Ausdruck Stube besaß, plötzlich mit einem slavischen Lehnworte zu bezeichnen? Daß es sich dabei nur um eine Modelaune gehandelt habe, erscheint bei dem Verhältnis des deutschen Mittelalters zum Slaventum ausgeschlossen. Es muß sich doch wohl um eine neue oder eigengeartete Erscheinung innerhalb der Hauskultur gehandelt haben, die von den Slaven übernommen und deshalb mit dem slavischen Namen bezeichnet wurde, vorausgesetzt immer, daß jene sprachliche Erklärung richtig ist. End-

115) Vergl. Andree, Braunschweiger Volkskunde 2. Aufl. S. 189.

116) Traeger, Fries. Häuser S. 115. Johansen, a. a. O. S. 29. Als »dörns« »dörnsk«, »dörnisch« bei Meiborg S. 20ff. 108. 191. Als »dönze«, »dörrinsch« bei J. G. Kohl, »Die Marschen und Inseln der Herzogtümer Schleswig und Holstein.«. Dresden und Leipzig. 1846. I. Bd. S. 114.

117) Vergl. Moriz Heyne, Deutsche Hausaltertümer I, S. 123, 166 und 292. Zahlreiche Nachweisungen aus Baiern und Mitteldeutschland siehe bei Schmeller, Bair. Wb. I, 542ff. unter »Dürnitz«.

118) Franz Tetzner, »Die Slaven in Deutschland«. Braunschweig 1902 kennt den Ausdruck »Dönz« nur bei den Elbslaven, den Polaben. (S. 356.)

Digitized by Google

lich aber wie kommt es, daß der niederdeutsche Bauer, der die Errungenschaft der Stube doch dem oberdeutschen Hause und nicht dem slavischen zu verdanken hatte, für diesen neuen Raum nicht auch den oberdeutschen Namen, sondern vielmehr das slavische Fremdwort übernommen haben sollte. Das sind lauter Fragen, auf die meines Wissens bislang jede Antwort fehlt? Man sieht daraus, wie sehr es noch an der genaueren Erforschung der Geschichte des niederdeutschen Hauses mangelt [119]).

Viel energischer können wir uns vom Standpunkte der Hausforschung mit der sprachgeschichtlichen Erklärung des Namens »Pesel« auseinander setzen. Derselbe ist bezeugt als niederd. »pisel, pesel«, altfries. »pisel«, mhd. »phiesel« [120]). Er stammt vom mlat. pisalis, dessen Herkunft Du Cange V, 266 c erklärt: »vox autem formata est ex latino pensile, i. locus, in quo pensa trahunt mulieres.« Diesem hat sich Wackernagel in seinem Aufsatz: »Die Umdeutschung fremder Worte« (Kleine Schriften III, S. 275 Anm. 1) angeschlossen, und er sagt, der Pesel sei »eigentlich Arbeitsraum der Weiber und deshalb ein heizbarer Raum«. Ihm sind dann alle weiteren lexikalischen und archäologischen Behandlungen des Pesels in dieser Erklärung so sehr gefolgt, daß es heute für die Sprachforschung durchgehends festzustehen scheint, daß der Name Pesel nichts anderes als einen heizbaren Raum bezeichne [121]). In der Tat lassen sich in der mhd. Literatur eine ganze Reihe von Belegen für die Heizbarkeit des Pfiesels anführen, und besonders die von Schmeller nachgewiesene Bezeichnung »Pfiesel« für einen stark geheizten Trockenraum in Salzsudwerken sowie die Tatsache, daß erstens die französische Bezeichnung für Ofen, poêle, ebenfalls auf mlat. pisalis zurückgeführt wird, und daß sich ferner schon mittelalterlich die Umdeutung pilase zu pirale (πῦρ) findet, scheint die Anschauung zu stützen, daß der Pesel von Anfang an ein Wärmeraum sein müsse.

Trotzdem bleibt es für die richtige Beurteilung wichtig, hervorzuheben, daß der Pesel seinem sprachlichen Ursprung nach nur ein Arbeitsgemach für Frauen bedeutet, gleichgültig ob mit oder ohne Heizung [122]). Wenn er später

119) Um der Sache näher zu kommen, hätte man wohl zunächst einmal zu konstatieren, wie weit im niederdeutschen Hause die Dönse bei ihrer ersten Verbreitung wirklich als Wohnraum im Sinne der oberdeutschen Stube benutzt ist. Daß das zunächst nur sehr spärlich geschehen ist, und daß die Dönse in dieser Beziehung noch bis tief in's 19. Jahrhundert hinein hinter dem Flett als Wohn- und Arbeitsraum zurückstehen mußte, das beweist — wie mir scheint — eine Mitteilung von Allmers (Marschenbuch S. 184), der im Anschluß an die Besprechung der rückwärtigen Herdwand fortfährt: »Erst hinter dieser Wand sind die Zimmer, die aber nur bei feierlichen Gelegenheiten, bei Hochzeiten und Kindstaufen gebraucht werden«, eine Bemerkung übrigens, die offenbar die Verhältnisse des sächsischen Hauses im Auge hat.

120) Vergl. Heyne, a. a. O. I, S. 122 u. 166.

121) Vergl. Heyne a. a. O.; K. Weinhold, »Die deutschen Frauen« 3. Aufl. II, 88. Grimm, Deutsches Wörterb. VII, 1696. Ferner die Wörterbücher von Schmeller 2. Aufl. I, 442. Lexer II, 243. Müller-Zarncke II, 1. Abt. S. 493.

122) Dem entspricht durchaus die Art, in der sich Brinckmann, »Das Hamburgische Museum« S. 662 darüber äußert, wo er zugleich mitteilt, daß der Name »in ähnlicher Form auch im skandinavischen Norden vorkommt«.

in den literarischen Belegen, die dem Gebiete des oberdeutschen Hauses entnommen sind, mit dem Begriffe des heizbaren Raumes zusammengefallen ist, so scheint sein Name dort eben einfach als Modewort für die oberdeutsche Stube verwandt zu sein. Auf dem Gebiete des niederdeutschen Hauses aber ist der Pesel fast immer ohne Heizvorrichtung geblieben. Darin beruht der fundamentale Unterschied, den man immer im Auge behalten muß. Zwar finden sich auch hier gelegentliche Bemerkungen, die sich auf Heizbarkeit des niederdeutschen Pesels deuten lassen, so wenn ein Vocabularium von Stralsund übersetzt: »pesel, dornse, estuarium«, oder wenn eine Stelle bei Richthofen, 47,12 sagt: »vnd [wenn] de kolde wynder an geidt, so geidt alle mhan ahn syn hoff vnd huss edder ahn synen warmen pysell«, oder endlich wenn Neocorus 1,165 beschreibt: am anderen ende (der Diele) ein ehrlich gemack, se hetent pisell, dar in se vor olders tho winters und sommerss tidt, nun averst bi den meisten des sommers ehr wesent hebben mit ehrem gesinde und kinderen gehatt, ock darin se einen frombden gast gevoret unde getracteret.« Aber alle diese Beispiele, die ich bei S. Schiller u. A. Lübben, Mittelniederdeutsches Wörterbuch III, 332,3 finde, sind lediglich als Ausnahmen zu betrachten, deren nähere Erklärung ich vorläufig weiterer Lokalforschung überlassen muß.

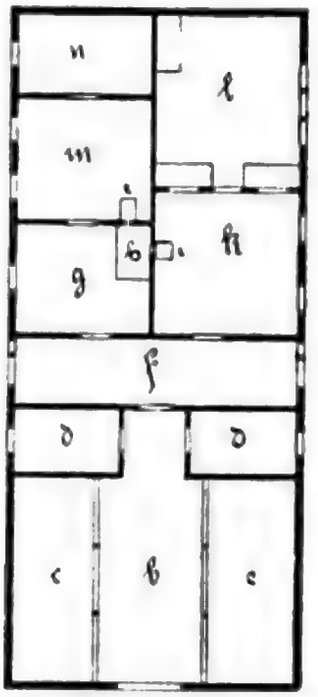
Das Wichtige bleibt, daß auch Schiller und Lübben erklären, daß der Pesel heute »in den Bauernhäusern meist ohne alle Heizvorrichtung ist«, wobei freilich der Begriff der Heizbarkeit nicht, wie sie meinen, »vielfach zurückgetreten«, sondern überhaupt nie vorhanden gewesen ist. Der Pesel tritt uns denn auch sonst vielfach als ungeheizter Raum in den literarischen Quellen entgegen, und um die Richtigkeit meiner Behauptungen zu erweisen, sehe ich mich genötigt, eine Reihe derselben anzuführen. So ist bei Grimm (W. B. VII, 1868) eine Stelle aus Schütze zitiert, der den Pesel als »einen großen, die ganze Breite des Hinterhauses einnehmenden Saal ohne Ofen« beschreibt, und ebenso berichtet Kohl a. a. O. I, 114 von den friesischen Inseln, daß der Pesel »gewöhnlich ohne Ofen« sei. Ulr. Jahn, »Das Ostenfelder und friesische Haus« sagt in dem gleichen Sinne: »der Pesel wird nicht geheizt, hat überhaupt keinen Ofen«[123]), und so lassen sich noch eine große Reihe von gleichen Zeugnissen anführen[124]).

Bei alledem könnte es sich nun freilich immer noch um ein im Laufe der Zeit eingetretenes Verschwinden der früher vorhandenen Heizvorrichtungen handeln. Daß das nicht der Fall ist, läßt sich jedoch sicher nachweisen, denn aus der typischen Anordnung der Wohnräume im Friesenhause ist klar ersichtlich, daß der Pesel dort überhaupt keine Heizanlage gehabt haben kann.

123) Verhandl. d. Berliner Anthrop. Gesellschaft XXII. 1890. S. (532).

124) H. Sauermann, Führer Flensburg. S. 33: »Das Zimmer (Pesel von der Insel Röm) hat keine Heizstelle.« Sauermann bezeichnet ebenda S. 88 das gleichfalls nicht mit einer Heizanlage versehene Zimmer von Föhr als »sogenannte Kaltstube«. Ob er mit diesem, mir sonst nicht begegneten Namen etwas anderes als den Pesel bezeichnen will, kann ich nicht entscheiden. — Vgl. ferner Meiborg, a. a. O. S. 84: »Der Pesel hat keine Feuerstelle«, sowie die große Zahl der von ihm gegebenen Grundrisse.

Zu dem Zwecke ist zunächst daran zu erinnern, daß die Heizung durch den sogen. »Bilegger« geschieht, d. h. durch einen Ofen, der nicht vom Zimmer selbst angeschürt wird, sondern sich an die Herdwand der Küche anlehnt und vermittels eines durch diese Wand sich öffnenden Schürloches von der Küche aus — vielfach unter direkter Übertragung des Herdfeuers — geheizt wird. Eine andere Art von Öfen gibt es im Bauernhause, man kann fast sagen bis heute, überhaupt nicht, und es ist klar, daß infolgedessen dort nur derjenige Wohnraum geheizt werden kann, der sich an die äußere Seite der Herdwand anlehnt. Nun aber vergleiche man damit die Gruppierung der Wohnräume, die sich bei der, wie wir früher sahen, durch den quer durchlaufenden Flur veranlaßten, von Haus aus typischen Trennung von Wirtschaft- und Wohnräumen ergab. Ich kann mich dabei auf Clements Worte beziehen: »Von



a) Einfahrtstor.
b) Diele.
c) Siedeln (Stallräume).
d) Bettverschläge für das Gesinde.
e) Haustüren.
f) Hausflur.
g) Küche.
h) Herd.
i) Bilegger.
k) Dönse.
l) Pesel.
m) Dönse für die Altenteilsitzer.
n) Kammer (zur Aufbewahrung der Milch u. s. w.)

Fig. 34. **Schematischer Grundriss eines Friesenhauses aus Ostenfeld.**
Nach Jahn i. d. Verhandl. d. Berl. Ges. f. Anthrop. XXII. 1890. S. (532.)

der Haustür bis zur Gartentür geht ein Gang gerade durch, nun hat man entweder links vorn die Tenne, hinten den Stall, und rechts vorn die Stube (mit Pesel) hinten die Küche, oder umgekehrt rechts Tenne und Stall und links Stube und Küche, oder man hat links vorn die Küche, hinten die Stube und rechts vorn die Tenne, hinten den Stall oder umgekehrt rechts Küche und Stube und links Tenne und Stall. Das ist das echte eigentümliche friesische Haus«[125]).

Daraus geht, soweit es für uns wichtig ist, folgendes hervor: An den Flur, die Diele, lehnen sich auf der Wohnseite zwei Räume, die Küche und das Wohnzimmer, die Dönse. Die Trennungswand zwischen ihnen ist die Feuermauer, an welcher einerseits der Herd, andererseits der Bilegger liegt. In der Verlängerung nach der Giebelseite des Hauses liegt dann hinter der

125) Vergl. Clement, a. a. O. S. 134—135.

Dönse der Pesel und neben diesem hinter der Küche eine Kammer. Diese letztere kann an der Wand gegen die Küche mit einem Bilegger versehen und dadurch zu einer, für die Auszügler bestimmten, zweiten Dönse umgewandelt, eventl. auch durch Zweiteilung in eine Dönse mit dahinterliegender Kammer zerlegt werden, wie der schematische Grundriß Fig. 34 — Jahn's Mitteilungen in den Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie XXII. 1890. S. (532) nachgebildet — in den Räumen m und n erkennen läßt. Der Pesel l liegt innerhalb des Wohnteiles des Hauses diagonal zur Küche g. Er stößt bei einfachen typischen Grundrissen niemals an die Küchenwand an, und es ist daher die Anbringung eines Bilegger im Pesel von vornherein immer unmöglich gemacht. Man sieht also, im typischen Friesenhause konnte der Pesel überhaupt nie geheizt werden, wie uns außer Fig. 34 eine große Zahl von Grundrissen lehren [126]).

Auch für das Hallighaus läßt sich die mangelnde Heizfähigkeit des Pesel zum Teil noch aus unserer Fig. 33 erkennen, die sonst, wie wir sahen, einen schon nicht mehr typischen Grundriß des Friesenhauses darstellt. Wesentlich deutlicher wird sie durch die von Traeger, Halligen Fig. 8 und 9 abgebildeten Grundrisse zweier Hallighäuser zur Darstellung gebracht.

Durch alles dieses hoffe ich mit hinreichender Beweiskraft erwiesen zu haben, daß der Pesel des Friesenhauses von Anfang an nicht heizbar war, eine Tatsache, die — soviel ich sehe — im Gegensatz zu den Anschauungen der Sprachforscher nur Ulr. Jahn bislang erkannt hat, der a. a. O. S. (532) sich dahin äußert: »Der Pesel wird nicht geheizt, hat überhaupt keinen Ofen . . . Wenn also wirklich Pesel aus pisalis, heizbares Gemach, vgl. franz. poêle herkommen soll, so ist es lucus a non lucendo.« Da aber auch Jahn der dabei sich ergebenden sprachlichen Schwierigkeiten nicht Herr geworden ist, so fasse ich meine Anschauung noch einmal kurz zusammen: Der Ausdruck mhd. phiesel, nd. pisel, pesel kommt von mlat. pisalis und bedeutet »Arbeitsraum«. Derselbe entsprach im oberdeutschen Hause der Stube und war geheizt, wodurch sich auch erklärt, daß man in Frankreich den, dem oberdeutschen Hause eigentümlichen Ofen infolge einer Begriffsübertragung als pisalis: poêle bezeichnete. Im niederdeutschen Hause dagegen ist der Pesel bis in die neueste Zeit ein ungeheizter Raum geblieben.

Die Art der Benutzung, in welcher der friesische Pesel gestanden hat und vielfach heute noch steht, wird von den vielen Berichterstattern mit großer Übereinstimmung geschildert. So erzählt W. Hamm, a. a O. S. 614/15: »Der Pesel ist ein großer Raum, der Saal des Hauses. Da stehen rings um-

126) Vgl. Deutsches Bauernhaus-Werk, Bll. Schleswig-Holstein Nr. 4 - 7 und 10—11, wo freilich zum Teil auch kompliziertere Grundrisse mit ganz abseits liegendem, aber auch da immer ungeheizten Pesel sich finden. Vor allem aber mehr als ein Dutzend Grundrisse in Meiborgs vortrefflichem Werke. Die dortselbst S. 105 mitgeteilte Tatsache, daß in den Heidegegenden Mittelschleswigs der Pesel inmitten der Scheidewand gegen die Küche einen großen Kamin besitzt, ist offenbar eine unter bestimmten Einflüssen entstandene lokale Spezialität.

her an den Wänden die großen eichenen Kisten mit künstlichem Eisenbeschlag von durchbrochener Arbeit, rot oder grün ausgemalt, mit Blumen, Namenszügen und Jahreszahlen, zumal der Jahreszahl der Verheiratung des Ehepaars. In diesen Kisten befinden sich die Schätze von Bett- und Leinenzeug. Wir erblicken außerdem regelmäßig noch einen großen, bis zum Boden reichenden braunen Schrank, reich verziert mit Schnitzwerk. . . . Der Pesel ist ohne Ofen, mit steinerner Diele; er wird gebraucht an den Tagen besonderer Familienereignisse. Hier ist die Hochzeit gehalten; hier haben sich die Gäste an den Tauftagen der Kinder versammelt; hier sollen die Leichen der verstorbenen Hausbewohner stehen, wie wohl schon deren viele hier gestanden haben mögen. Da hat der Küster, ehe die Leichen aus dem Hause gebracht wurden, einen Gesang angestimmt und eine Parentation gehalten, dann haben die Verwandten und Nachbarn zahlreich ringsumher gesessen beim Trauermahl (Erbbier) nach angehörter Leichenpredigt und nach geschehener Bestattung des Toten.« Diese Schilderung gilt für das Angler Haus, aber auch sonst wird der Pesel, vielfach fast mit den selben Worten, als ein Raum geschildert, der je nach Bedarf als Prunk- und Staatsstube hergerichtet oder überhaupt zu allen Veranstaltungen innerhalb des Wohnungswesens benützt wird, zu denen die Dönse keinen ausreichenden Platz gewährt[127]), und wenn in einer, speziell auf das uns hier zunächst interessierende Hallighaus bezüglichen Stelle der Pesel nur als »großer Raum, der zur Sommerszeit das Wohn- und Gartenzimmer bildet«, bezeichnet wird, so ist damit sein Wesen wohl nicht mit hinreichender Genauigkeit umschrieben[128]).

Nach alledem ist nun zwar der Name und die heutige Benutzung des Pesels ziemlich klargestellt, allein es bleibt dabei doch immer noch unsicher, wie es kommen konnte, daß der Pesel sich überhaupt als ständiges und typisches Glied in den Wohnteil des Friesenhauses eingeschoben hat, eine Frage, die meines Wissens in dieser Form bislang überhaupt noch nicht gestellt worden ist, deren sichere Beantwortung aber für die Hausforschung von wesentlicher Bedeutung sein würde. Ich denke mir die Entwicklung etwa folgendermaßen: In dem Urtypus des Friesenhauses lag der Herd an der Rückwand der Diele, der Dreschtenne, und die seitlichen Kübbungen wurden einerseits als Wohnraum, andererseits als Spülraum benutzt. Als dann unter dem Einflusse des oberdeutschen Hauses hinter der Herdwand noch ein Wohnteil angefügt wurde, bestand derselbe zunächst nur aus zwei Räumen (k und g in Fig. 34). Diese übernahmen lediglich die Haushaltsfunktionen der Kübbungen, d. h. der eine (k) wurde Wohnraum, der andere (g) Spülraum. Der Herd blieb

127) Vgl. Johansen, a. a. O. S. 32 (übrigens fast die einzige Stelle, wo das Fehlen des Ofens nicht besonders erwähnt ist); Kohl, a. a. O. I. S. 114; Meitzen S. 11; Sauermann, a. a. O. S. 42; Uhle, a. a. O. S. (60); O. Schwindratzheim, »Deutsche Bauernkunst«. Wien. Martin Gerlach & Co. 1904. S. 28. Ebenso die Mitteilungen über die »große Stube« (Storstuen) bei Tröls Lund, Das tägliche Leben in Skandinavien, während des 16. Jahrh.« Kopenhagen 1882. S. 218/19.

128) Th. Mügge, »Eine Sturmnacht auf den Halligen« in Honcks Buch für Winterabende 1849 S. 146 (zitiert nach Grimm Wb. VII, 1868).

zunächst an seiner alten Stelle, und ebenso wurden der alten Gewohnheit gemäß alle außergewöhnlichen Veranstaltungen des häuslichen Lebens, als Kindtaufs-, Hochzeits- und Leichenschmäuse etc., noch auf der Diele abgehalten. Dann aber trat das entscheidende Ereignis ein, daß — gleichfalls unter dem Einflusse des oberdeutschen Hauses — die Wohnräume ganz abgetrennt wurden, indem man die nun entstehende Hausdiele (f) von der Dreschdiele (b) durch eine Quermauer schied. Der Herd wurde nun in den Spülraum (g) verlegt, der dadurch erst zur Küche wurde. Vor allem aber war die nächste Folge die, daß nach jener erwähnten Abtrennung nun auch, wenn ich so sagen soll, die soziale Wertschätzung der Dreschdiele zu sinken begann. Ihre alte wirtschaftliche Funktion blieb dieselbe, aber sie auch noch zu Wohnzwecken und noch dazu bei besonderen Feierlichkeiten zu benutzen, dazu war sie jetzt nicht mehr fein genug. Aus dem Bestreben, diese Lücke auszufüllen, ist man dann — wie ich annehme — dazu gekommen, den Wohnteil um einige Fach zu verlängern, welche hinter der Küche eine Kammer und hinter der Stube, der Dönse, den Pesel aufzunehmen hatten. Zwei Ziele wurden dadurch zugleich erreicht: die Kammer bot die wirtschaftliche Entlastung, welche die zur Küche umgewandelte Spülkammer erforderte, der Pesel aber übernahm alle die Wohnungsfunktionen, die bislang noch von der Dreschdiele erfüllt waren, und die allein zu übernehmen die Dönse räumlich nicht ausreichte.

Ob diese meine Auffassung im Einzelnen richtig ist, das zu kontrollieren überlasse ich gern der weiteren Lokalforschung. Man sieht, welche Aufgaben sich der niederdeutschen Hausforschung noch darbieten. Jedenfalls aber darf ich nach allem, was wir über Dönse und Pesel zu sagen hatten, wohl hoffen, im Verlaufe der weiteren Darstellung, wo wieder von Dönse oder Pesel die Rede sein wird, eine lebendige Vorstellung davon voraussetzen zu können, denn nichts wäre nutzloser, als immer wieder Ausdrücke zu gebrauchen, die der Leser nur zum Teil oder gar nicht versteht, oder ihm von Begriffen zu sprechen, die er nicht kennt. Wem aber sonst unser Bestreben, die Teile des volkstümlichen deutschen Hauses nach Namen und Bedeutung kennen zu lernen, auffällig erscheinen sollte, der möge bedenken, daß wir damit für die deutschen Verhältnisse durchaus keine anderen Studien betreiben, als wie sie unter allgemeiner Zustimmung die klassische Philologie mit Bezug auf das antike Haus seit langem pflegt. —

Neben der Behandlung des Grundrisses ist sodann, wie wir sahen, in gleichem Maße auch die Konstruktionsweise des Hauses für die Zuschreibung zur friesischen Art ausschlaggebend. Wenn wir auch von ihr hier noch mit ein paar Worten reden wollen, so kann es dabei nicht meine Aufgabe sein, die konstruktiven Einzelheiten des Hallighauses zu besprechen, zumal mir in dieser Hinsicht keine eigenen Studien zur Verfügung stehen. Nur wie weit es der typischen Bauweise des Friesenhauses folgt, können wir hervorheben.

Die friesische Bauart unterscheidet sich, wie ich bereits in der Einleitung bemerkte, von derjenigen des Sachsenhauses wesentlich dadurch, daß

bei dem letzteren das mächtige Dach auf den Umfassungsmauern ruht, während es beim Friesenhause von Ständern getragen wird, die in gleichen Abständen — paarweise je ein sogen. Fach bildend — eine ununterbrochene Reihe von Stützen darstellen. Woher diese Konstruktionsweise ihren Ausgang genommen hat, ist klar. Nur an den Gestaden des Meeres und soweit die Überschwemmungsgebiete reichten, kann sie entstanden sein, denn ihr Zweck beruht eben darin, den wichtigsten Teil des Hauses, das Dach mit seinem weiten Vorratsraum, im Falle einer Überschwemmung vor dem Untergange zu schützen. Dazu aber reichten die Mauern, auf die der von Meereswogen unbedrohte Niedersachse ruhig sein Dach aufsetzen konnte, nicht aus. Sie wären von dem Sturm der Wellen eingedrückt oder unterspült und dann zu Falle gebracht. Ganz anders die schweren Eichenpfeiler. Wenn sie nur tief genug in den Boden eingerammt waren, und wenn sie nur durch ein hinreichend festes Gefüge unter sich und mit dem Balkenwerk des Daches verbunden waren, so konnten die zwischen ihnen aufgeführten Wände und die das Haus umschließenden Außenmauern ruhig von dem überschwemmenden Meere umgeworfen werden, die Stützen selbst aber überstanden für lange Zeit den Andrang der Wellen, und wenn das Wasser nicht gar zu hoch stieg, retteten sie das auf ihnen ruhende Dach, das wie ein Pfahlbau aus den Wogen hervorragte, die unter ihm in Diele und Stall, in Dönse und Pesel ihr Wesen trieben.

Das Hallighaus hat an dieser friesischen Konstruktionsweise teilgenommen, und wenn z. B. von der Überschwemmung des Jahres 1717 berichtet wird: »auf der Hallig Nordmarsch stand das Wasser eine Elle hoch in der Kirche, 19 Häuser wurden völlig vernichtet, nur 11 blieben unbeschädigt, die übrigen 48 sind durchgespült und auf bloßen Säulen stehen geblieben,« so sehen wir, daß damals mehr als die Hälfte sämtlicher vorhandenen Wohnhäuser lediglich jener Säulenkonstruktion die Rettung vor gänzlicher Vernichtung zu danken hatten[129]). So bemerken wir denn auch, daß man auf eine größtmögliche Standfestigkeit der Säulen von vornherein eifrigst bedacht war. Im Grunde genommen kann man die ganze, mit unendlicher Mühe aus übereinander gelegten Rasenstücken erbaute Werft schon mit zu den Substruktionen des Hauses rechnen[130]), und Johansen erzählt, daß in den Fällen, wo die Werft von Grund aus neu gebaut werden mußte, schon während dieser Arbeit die eichenen Ständer aufgerichtet und dann in der schichtenweise um sie emporwachsenden Werft immer mehr mit Erde und Rasenstücken fest umschlossen wurden[131]). Wenn man dann, nach Fertigstellung der Werft, um die Ständer herum das Mauerwerk aufführte, so suchte man ihre Festigkeit auch jetzt noch zu erhöhen, indem man sie an den vier Ecken in das Mauerwerk einschloß[132]).

---

129) Vgl. Traeger, Halligen S. 239.
130) Vgl. Kohl, Marschen etc. I, 328.
131) Johansen, Halligenbuch S. 26/27. Vgl. auch Sauermann, a. a. O. S. 86, 87.
132) Traeger, Fries. Häuser S. 118. Sach, a. a. O. S. 240.

Das ist die oft bewährte friesische Konstruktionsweise, die ebenso wie für die alten Hallighäuser auch z. B. für diejenigen auf der Nachbarinsel Föhr bezeugt wird[133]). Auch sie ist trotz ihrer offenbaren Vorzüge seit längerer Zeit im Verschwinden begriffen, denn Jensen berichtet, daß man auf der Insel Sylt schon im 18. Jahrhundert angefangen habe, die Querbalken des Daches nicht mehr auf das Ständergerüst, sondern auf die Mauer zu legen[134]), und in gleicher Weise beklagt Traeger für die neueren Häuser der Halligen nach dieser Hinsicht das Abweichen von der alten Baugewohnheit[135]). Jedenfalls aber kann man heute von diesem Umbildungsprozeß noch gänzlich absehen, wenn man die typische Entwicklung des Friesenhauses darstellen will, und ich glaube, daß auf die konstruktive Art des Ständerbaues auch vor allen Dingen eine Erscheinung zurückgeführt werden muß, die wir bereits bei der Besprechung des Grundrisses zu erwähnen hatten. Das ist die am Friesenhause geradezu typisch auftretende Leichtigkeit der Erweiterung durch Anbauten, zu denen auch die gelegentliche Verkürzung eines für den Besitzer zu groß gewordenen Hauses die entsprechende Parallele bildet. Beides hat für den Beobachter zunächst etwas höchst auffallendes, wenn man bedenkt, daß bei den anderen volkstümlichen Hausformen ein An- oder Umbau nur mit den größten Schwierigkeiten verbunden ist, sodaß sich der Bauer zu ihnen beinahe ebenso schwer wie zu einem völligen Neubau entschließt. Am Friesenhause allein ist es erklärlich, denn während anderwärts durch einen Umbau und die damit verbundenen Mauerdurchbrüche zugleich eine Neuverteilung der Last- und Stützenverhältnisse erforderlich wurde, der sich die ländliche Technik nicht gewachsen zeigte, so war es bei der geschilderten Ständerkonstruktion wie wir sahen sogar möglich, daß sämtliche Mauern fortfielen, ohne dadurch die Standfestigkeit des Daches zu gefährden. Unter solchen Umständen, aber auch allein unter solchen, bedeutete es auch für die verhältnismäßig primitive Bautätigkeit keine allzu große Schwierigkeit, dem alten Hause ein paar Gefache an- oder vorzubauen, oder andererseits auch es um ebenso viel zu verkürzen.

Das Dach, welches vor den von Biernatzki geschilderten Diemen in erster Linie als Speicherraum für das Heu, daneben auch für Hausrat und Wintervorräte dient, ist nach Traeger mit Rohrschauben gedeckt[136]). Wenn Johansen, Halligenbuch S. 27 von Strohdächern spricht, so kommen dieselben für die Halligen selbst wohl weniger in Betracht, da dortselbst wie gesagt keine Halmfrüchte gezogen werden können. Für Amrum und Sylt dagegen bezeugt sie auch Jensen (S. 143), indem er zugleich berichtet, daß beim Decken jener Dächer Seile, Reepen oder Roper genannt, verwandt werden. Aus jeder First ragt ein Schornstein hervor. Giebelkrönungen aber sind unbekannt[137]).

133) Jensen, a. a. O. S. 200—202. 134) Ibid. S. 195.

135) Traeger, Halligen. S. 256. 136) Traeger, Fries. Häuser S. 119.

137) Johansen, S. 27—28. Auch Clement S. 135 sagt: »alle Häuser haben von jeher Schornsteine gehabt.«

Damit haben wir, wie ich hoffe, das Haus der Halligen in seiner baulichen Art auch vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte ein wenig kennen gelernt, und wohl könnte es uns locken, uns nun auch durch einen Rundgang mit der inneren Ausstattung aller seiner Räume bekannt zu machen. Jedoch hier müssen wir uns bescheiden: die Stube allein konnte im Germanischen Museum aufgebaut werden, und so können wir auch nur ihr noch unsere weitere Betrachtung hier zuwenden.

Ehe wir in der Reihe der Museumsbauernstuben die Tür zur Dönse des Hallighauses öffnen, müssen wir gleich mit einem Geständnis beginnen. Der Raum, so wie wir ihn sehen werden, ist nicht etwa, wie es wünschenswert wäre, in allen seinen Teilen von einer der Halligen nach Nürnberg übertragen worden, um dort genau in derselben Weise wieder aufgebaut zu werden. Nur für die Möbeln und Ausstattungsstücke trifft das völlig zu. Die Bauteile dagegen sind leider nicht durchweg alt, sodaß manches ergänzt werden mußte. Dazu kommt auch noch, daß der umschließende Museumsbau gerade für diese Stube nur einen so knapp bemessenen Raum übrig ließ, daß eine der vorhandenen Türen an einer Stelle in die Wand eingesetzt werden mußte, wo sie in Wirklichkeit niemals stehen kann. Wenn man also in Rücksicht auf den Hausgedanken, von dem jede Stube einen Teil bildet, an der Halligstube des Germanischen Museums Kritik üben will, so ist das, wie wir uns selbst am wenigsten verhehlen, durchaus berechtigt. Hier könnte wiederum nur ein Freiluftmuseum allen Ansprüchen Genüge tun. Wer aber von jenem erwähnten Mangel absieht, indem er mehr auf die zur Anschauung gebrachte Hauskultur und auf die in die Augen fallende reiche Betätigung der lokalen »Bauernkunst« den Nachdruck legt, der wird sich alsbald überzeugen, daß das Museum über eine verhältnismäßig große Zahl durch ihre Ausstattung bemerkenswerter Einzelstücke verfügen konnte. Und hoffentlich wird man uns dann auch darin Recht geben, daß es doch wohl am meisten sich empfahl, alle diese Stücke samt Möbeln und Gerät in wenn auch nur annähernd zutreffender Weise zu einem geschlossenen Raume zu vereinen, denn daß sie hier wesentlich besser und richtiger zur Geltung kommen als in einem großen Museumssaale, wird niemand bestreiten können.

Der Raum soll, wie bemerkt, eine Halligdönse zur Anschauung bringen. Er ist 3,85 m lang und 3,35 m breit. Seine Höhe beträgt 2,60 m. Wesentlich bleibt das nicht hinter den gewöhnlichen lokalen Verhältnissen zurück, denn auch mit Bezugnahme auf die im Flensburger Museum aufgebaute »Wohnstube von der Hallig Hooge« berichtet Sauermann (S. 30) erklärend: »mit Rücksicht auf die hohe exponierte Lage des Hallighauses auf der Werft sind die Größen- und Höhenabmessungen beschränkt.« Ebenso wäre auf Jensens Angabe zu verweisen, daß die Stubendecke nur sechs bis sieben Fuß über dem Fußboden lag: »man erzielte dadurch eine leichter zu erwärmende Stube, die meist nur klein war«[138]).

138) Jensen, a. a. O. S. 196. — Für das sächsische Haus in Schleswig-Holstein gibt Hamm a. a. O. S. 606 eine Stubenhöhe von selten mehr als 10 Fuß an.

Digitized by Google

Wohl das Auffälligste in der baulichen Erscheinung des ganzen Raumes besteht darin, daß er keine gerade Decke hat. Dieselbe wird vielmehr in etwa $^3/_4$ m großer Entfernung von der Fensterwand plötzlich von einem, mit dieser parallel laufenden Balkendurchzug unterbrochen, von welchem sie dann schräg zum oberen Rande der Fenster abfällt. Fig. 35, die wir ebenso wie Fig. 39 der Freundlichkeit der Direktion des Kunstgewerbe-Museums Flensburg zu verdanken haben, gibt eine gute Vorstellung davon, und man sieht, wie die über dem Fenster sich hinziehende Deckenschräge in eigentümlicher Weise dazu beiträgt, die reizvolle Raumwirkung des Gemaches zu erhöhen, daher sie uns denn auch sonst mehrfach in Abbildungen begegnet[139]). Trotz-

Fig. 35. **Zimmer vom Jahre 1631 aus Nieblum auf der Insel Föhr.**
Aufgebaut im Kunstgewerbe-Museum zu Flensburg.

dem ist sie nicht in erster Linie als dekoratives Moment zu betrachten, vielmehr ist sie eine direkte Folge der früher besprochenen konstruktiven Verhältnisse des Friesenhauses, denn der hier sichtbare schwere Unterzug eben ist es, der — auf den in den Seitenwänden versteckten Ständern ruhend — die Last des Daches aufzunehmen hat. Freilich wäre ja auch so, wenn es sich nur um den Unterzug allein handelte, eine gerade Durchführung der Decke immer noch möglich, aber zweierlei kommt dazu: einmal die Tatsache, daß bei den älteren Friesenhäusern das Ständergerüst nicht in der Hauswand

139) Vgl. Schwindrazheim, Bauernkunst. Taf. I (farbig). Deutsches Bauernhauswerk. Halligblatt, Abb. 1, 3 u. 18. Mielke, Volkskunst. Abb. 41 (nach Zeitschrift für Innendekoration). Meiborg, a. a. O. Abb. 128 und 129 (Gegend zwischen Husum und Tondern).

Digitized by Google

selbst liegt, sondern nach dem Hausinnern zu ein Stück von ihr zurückliegt, zweitens aber die Eigentümlichkeit, daß die Außenwand selbst, wohl um bei Überschwemmungen weniger leicht umgeworfen zu werden, nur zu einer möglichst geringen Höhe emporgeführt wird, so daß sie nicht ganz bis an die Stubendecke heranreicht. Erst indem, meist durch Schalbretter, die Verbindung von der oberen Wandkante zu dem höher gelegenen Unterzug hergestellt wird, entsteht die erwähnte Deckenschräge und die durch sie bedingte erkerartige Fensternische, die als »Ausbauer« bezeichnet wird, die meist den bevorzugten Arbeitsplatz innerhalb der Dönse darbietet, und die mit ihrem weiten Ausblick auf das Meer ein so wesentliches Charakteristikum für die Raumwirkung der Dönse ausmacht [140]).

Wenn man in dem Raume selbst steht, wird man leicht den Eindruck haben, als ob mit der Deckenschräge das Hausdach selbst ein Stück in die Dönse hineinragte. Tatsächlich ist es aber nicht der Fall, denn die Schalbretter bilden, wie man sich im Bodenraum des Hauses überzeugen kann, mit der Dachneigung einen Winkel, und so entsteht unter dem Dache eine Art toten Raumes, der zu nichts anderem gut ist, als daß die Katzen dort ihr Wesen treiben, woher er denn auch den Namen »Kattschurf« oder »Kattschirm« erhalten hat [141]).

Die also dargestellten konstruktiven Grundbedingungen des »Ausbauers« legen übrigens den Gedanken nahe, daß mit ihm und seiner Deckenschräge auch eine andere erwähnte Eigentümlichkeit des Friesenhauses, die scheinbar gar nichts mit ihm zu tun hat, in einem ursächlichen Zusammenhang stehen möchte, das sind die Dachgiebel über der Tür. Freilich ist, nach den mir zur Verfügung stehenden Abbildungen zu urteilen, die Haustür nirgends höher als die daneben liegenden Dönsenfenster hinaufgeführt, insofern könnte die Deckenschräge also wie in der Dönse oberhalb der Fenster, so auch in der Hausdiele oberhalb der Tür durchlaufen. Nun aber ist doch etwas anderes zu bedenken. Wenn man, wie es überall geschehen ist, oberhalb der Tür noch ein Dachloch zum Einholen der Heuvorräte etc. anbringen wollte, so hätten sich bei einer einfachen Dachluke die größten Schwierigkeiten ergeben, solange der »Kattschirm« auch über der Tür durchlief. Es ist mir sehr wahrscheinlich, daß man vor allem, um oberhalb der Tür den Kattschirm zu vermeiden, die Hauswand an dieser Stelle höher hinaufführte und so die besprochenen Türgiebel entstehen ließ. Jedenfalls aber wäre zu untersuchen, ob der in neuerer Zeit mehrfach begegnende Fortfall der Giebel sich nur an den Häusern findet, wo auch die Ausbauer fehlen, wo also die Ständer entweder innerhalb der Hausmauer liegen, oder wo das friesische Stützensystem überhaupt aufgegeben und das Dach direkt auf die Mauer aufgelegt ist. Wenn das Verschwinden jener beiden typischen Erscheinungen des Friesenhauses überall gleichzeitig auftreten sollte, so wäre

140) Vgl. Jensen, a. a. O. S. 204 (Föhr u. Sylt); Uhle, a. a. O. S. (65); Schwindrazheim, a. a. O. S. 120.

141) Uhle, a. a. O. S. (65). Vgl. auch Sauermann, a. a. O. S. 87, der aber mit Uhle's Ausführungen nicht ganz überein zu stimmen scheint.

meines Erachtens dadurch sicher bewiesen, daß sie auch da, wo sie gemeinsam vorhanden sind, sich gegenseitig bedingen.

Von den Fenstern der Museums-Dönse ist eines nur einflüglich. Das andere hat zwei Flügel mit je 12 Scheiben und ist mehr breit als hoch (1,27 : 1,10 m). Jensen berichtet, daß die Stube des Föhrer Hauses im Anfang des 19. Jahrhunderts in der Regel zwei Fenster mit je 16 Scheiben enthielt[142]).

Was im übrigen die Zusammenstellung der einzelnen Stubenteile im Germanischen Museum anlangt, so haben wie gesagt, äußere Einflüsse mehrfach darauf eingewirkt. Es scheint deshalb angebracht, zunächst ein paar Schilderungen anzuführen, die der nordfriesischen Literatur entnommen sind. So schreibt Johansen, Halligenbuch S. 28 — und Jensen S. 204 stimmt ihm zu —: »die Wohnzimmer, Dönsen, in den Hallighäusern sind den Schiffskajüten ähnlich. Die hölzerne Wand — der Stubentür gegenüber — heißt die Bettwand. In dieser Wand befinden sich die Bettstellen, welche aus Nischen bestehen, die mit Betttüren versehen sind. Zwischen den beiden großen Wandbettstellen hängt die holländische Wanduhr, deren Gehäuse mit Meerweibergestalten verziert ist, ebenfalls in einer Nische. In einem Winkel des Zimmers, bisweilen auch über dem eisernen Beilegerofen, siehst du den Glasschrank, ebenfalls eine Nische, und hinter der Glastür glänzt das Silber- und Porzellangeschirr. In der Ofenwand, zwischen Wohnstube und Küche, ist der eiserne Ofen eingemauert.« Dieselbe Anlage, wie sie hier geschildert ist, zeigt auch das Wohnzimmer des Hauses Prott in Westerland auf dem mehrfach erwähnten Blatte des deutschen Bauernhauswerkes, sie ist also offenbar als die typische anzusehen.

Der Vergleich der nordfriesischen Dönse mit einer Schiffskajüte, den die angeführte Stelle enthält, findet sich auch sonst. Auch Sauermann hebt bei der Beschreibung des Pesels von der Insel Röm die gleiche Ähnlichkeit heraus (S. 33), und es darf hier wohl darauf hingewiesen werden, daß Lehmann, indem er die Kajüte eines Blankeneser Fischerewers beschreibt, die Gleichartigkeit der Blankeneser Stube hervorhebt[143]). Der Vergleich muß sich in der Tat aufgedrängt haben bei alle den Zimmern, in denen die Wände größtenteils vertäfelt waren. Bei der Bettwand war das ja immer der Fall, vielfach auch bei der Fensterwand, und wo auch die Wand nach dem Hausflur die gleiche Ausstattung erhielt, da blieb nur die Ofenwand zur Bedeckung mit Fliesen übrig, und wenn man dann die Holzdecke der Stube noch mit in Betracht zieht, so liegt bei der Niedrigkeit des Raumes und der Kleinheit der Fenster der Vergleich mit der Kajüte sehr nahe, umsomehr als es größtenteils eine Schifferbevölkerung ist, die diesen Raum bewohnt (vgl. Fig. 35).

In der Dönse des Germanischen Museums hat man den kajütenartigen Eindruck nicht so sehr, denn hier herrscht die Fliesenwand vor. Nicht nur

142) Das Föhrer Zimmer im Flensburger Museum enthält »zwei dreiteilige Fenster von mäßiger Höhe, die durch verschiebbare Läden von innen geschlossen werden können.« (Sauermann, S. 88.)

143) Mitteilungen aus dem Altonaer Museum 1903. S. 40.

die Ofenwand, sondern auch die Fensterwand und diejenige nach der Vordiele sind mit Plättchen belegt, die hier nach Weigelt S. 25, in einer der ursprünglichen Bedeutung des Wortes durchaus nicht mehr entsprechenden Weise, als »Kacheln« bezeichnet werden[144]), und es geht aus mehr als einer Stelle der einschlägigen Literatur hervor, daß auch sonst die Fliesen nicht nur auf die Ofenwand beschränkt geblieben sind[145]).

Die in der Museumsdönse verwandten Fliesen zeigen, manganviolett auf weißem Grunde, verschiedene Musterung, eine Verschiedenartigkeit, die auch in Wirklichkeit vielfach im Hallighause begegnet, je nachdem im Laufe der Zeit eine teilweise Erneuerung der Fliesen notwendig geworden ist. So sehen wir an der Fensterwand eine Art von Plättchen, deren violette Dekoration in einem Kreise je eine Vase mit Blumen zeigt, während die Eckzwickel durch Blumen ausgefüllt sind. Mit gleichfarbigen Fliesen ist auch die Wand zum Hausflur — im Museum also die eigentliche Türwand — bedeckt, nur ist das Muster hier ein anderes und, wenn man will, komplizierteres, denn hier bilden vier Fliesen zusammen eine Art Blumenstern dadurch, daß aus dem mittleren Berührungspunkte der vier Plättchen jedesmal eine Art Rose herauswächst, die ihre Blüte über den weißen Grund der »Kachel« ausbreitet. Endlich zeigen die auf der Ofenwand befindlichen Plättchen Uferlandschaften mit Schiffen und Häusern, selten mit Figuren, und dazu ist diese ganze Kachelfläche umschlossen von einem Rande von Kantenfliesen, die auf manganviolettem Grunde eine mit ihrem Muster je sechs Fliesen bedeckende, durchlaufende Ranke zeigen (vergl. Fig. 36).

Unzweifelhaft den auffallendsten und in der Ausstattung kunstvollsten Teil der ganzen Fliesenwand bildet aber, wie auf Fig. 36 ersichtlich ist, ein nur wenig über dem Ofen angebrachtes, aus dreimal vier Fliesen bestehendes Rechteck, welches, von einem Rahmen von Kantenfliesen umgeben, das Bild eines Walfischfängerschiffes zur Darstellung bringt. Dieses Schiffsbild über dem Bilegger-Ofen ist durchaus typisch, und es findet sich demgemäß auch sonst durch Erwähnungen und Abbildungen bezeugt[146]). Und daß diese Darstellungen jedes Mal das Bild eines ganz bestimmten Schiffes wiedergeben wollen, und also auf Bestellung nach einer bestimmten Vorlage gemalt sind, darüber belehrt uns deutlich eine von Träger, Fries. Häuser S. 116 mitgeteilte Inschrift auf einem solchen Kachelbilde: »Ao. 1750. Handelaar gefoerd doer Skipper Barend Frederik Hansen voor De Heer John Notemann«. Man sieht, diese Schiffsdarstellungen bilden ein getreues Erinnerungsbild für denjenigen, der auf jenem Schiffe selbst dereinst die Meere befahren hat, und so ist das Schiffsbild schlechthin zu einem Lieblingsmotiv der volks-

144) Vgl. auch Jensen, S. 80.

145) Jensen, S. 101 (Sylt), S. 201 (Föhr); ebenso Meiborg, S. 51 (Eiderstädt); Abbildung einer fliesenbelegten Fensterwand bei Schwindrazheim, a. a. O. S. 119. Abb. 66.

146) Für das Hallighaus vergl. Sach a. a. O. S. 240; Meiborg S. 65 und 67. Sauermann S. 31. Deutsches Bauernhauswerk, Halligblatt Abb. 29. – Für Sylt: Sach S. 234

tümlichen Kunst der Friesen geworden. Man findet es, wie Träger sagt, als Zeichnungen, Gemälde, Reliefschnitzereien und zierlich gearbeitete Modelle in allen Häusern[147]). Als Kronleuchter hängt es in den Kirchen, es schmückt die Grabsteine der Verstorbenen, und selbst als Form des Weihnachtsgebäcks ist es gerade auf den Halligen besonders heimisch[148]). So werden wir ihm auch in der Museumsdönse außer auf dem besprochenen Fliesenbilde noch mehrfach begegnen und uns dabei jedes Mal erinnern, daß es Friesenart ist, die hier zu uns redet. Jedoch davon später!

Noch einmal kehren wir zu den Fliesen zurück, und wir erinnern uns, daß alle die besprochenen Arten derselben darin übereinstimmten, daß ihre Dekoration in manganviolett ausgeführt war. Diese Art hat sich in der Tat im Laufe des 19. Jahrh mehr und mehr verbreitet[149]), selbst im 18. Jahrh. ist sie schon für das Jahr 1760 bezeugt[150]), aber sie repräsentiert doch nur eine neuere Mode, die ihr Material meist aus Hamburger Fabriken bezieht. Die ältere Art dagegen trägt ihre Dekoration in blau auf weißem Grunde, aber während sie sich im Ornament — es sind Sterne, Blumenmuster, Tiere, Landschaften, Seestückchen oder auch biblische Darstellungen[151]) — nicht wesentlich von der neueren Sorte unterscheidet, soll sie die letztere an Haltbarkeit und an schillerndem Glanze weit übertreffen.

Diese blaudekorierten Fliesen werden nun von Kennern einstimmig für holländische Importwaare erklärt[152]) und es scheint durchaus begründet, jene Zuschreibung für richtig zu halten, denn nicht nur in diesem einen Punkte, sondern noch in mancher anderen Hinsicht ist bei den nordfriesischen Wohnungsverhältnissen auf holländischen Einfluß hinzuweisen. Man muß sich nur erinnern, welch bedeutenden Sammelplatz geistiger und materieller Kultur das Holland des 17. Jahrhunderts bildete. Damals war es die erste Seemacht Europas. Seine Handelsschiffe durchschweiften die Meere. In der Nord- und Ostsee hatte es schon im 16. Jahrhundert den größten Teil der hansischen Erbschaft angetreten[153]). Der überaus ertragreiche Heringsfang in diesen Gewässern war ebenso wie der Walfischfang zumeist in holländischen Händen. Die Ausstrahlung dieser reichen holländischen Kultur war daher sowohl an Verbreitung wie an befruchtender Kraft eine sehr bedeutende, und daß sich speziell die Nordfriesen ihrem Einfluß voll hingaben, kann uns nicht

147) Träger, in »Mitteilungen d. germ. Museum« 1896, S. 132.

148) Träger, Halligen S. 262 und 264. Jensen S. 295 Abb. und S. 378.

149) Träger, Fries. Häuser, S. 116; Schwindrazheim S. 65 (Sylt); Sauermann S. 31 (Hallig Hooge).

150) Meiborg, S. 65 (Hallig Hooge).

151) Träger, Halligen S. 252. Fries. Häuser S. 115/6, Sach, S. 240. Weigelt, S. 25. — Fliesenreihen mit einem Säulenbilde abgebildet im Deutschen Bauernhauswerk, Halligblatt, Abb. 25.

152) Meiborg, S. 51 (Eiderstädt); Jensen, S. 200 (Sylt); Uhle, S. (66); Schwindrazheim, S. 119. — Vergl. auch R. Kekulé, »Jac. Alberts« in »Graphische Künste« 1895. H. 1. S. 114.

153) Vergl. Steinhausen, Geschichte der Deutschen Kultur. Leipzig und Wien. 1904. S. 536—539.

Digitized by Google

verwundern, zumal wenn man in Betracht zieht, daß es fast durchweg holländische Schiffe waren, auf denen die seetüchtige Mannschaft der »Uthlande« ihr Leben verbrachte. Dazu kommt, daß man zum Teil geradezu von den Ansätzen zu einer Art holländischer Kolonisationstätigkeit an den nordfriesischen Küsten sprechen kann. Besonders ist hier darauf hinzuweisen, daß nach der großen Sturmflut von 1634, als die wenigen Überlebenden auf Nordstrand nicht imstande waren, die durchbrochenen Deiche wiederherzustellen, holländische Kolonisten es waren, die dem Ansuchen der dänischen Regierung folgend, in die Bresche sprangen, die dafür mit herrenlos gewordenem Gut ausgestattet wurden, und deren Nachkommen noch heute auf Nordstrand sitzen[154]).

So ist denn nicht nur gelegentlich das eine oder andere Möbel direkt aus Holland importiert worden, wie etwa Jensen (S. 298) eine aus Holland bezogene Brautkiste auf einer der Halligen erwähnt, oder wie das Flensburger Museum ein aus Friedrichstadt stammendes holländisches Zimmer besitzt, von dem es zweifelhaft ist, ob die holländischen Kolonisten es im Lande selbst angefertigt, oder ob sie es in allen seinen Teilen aus der Heimat mitgebracht haben[155]). Viel wichtiger für die volkstümliche nordfriesische Art ist es, daß sie vielfach von einem Niederschlage der holländischen Kultur durchtränkt wurde, dessen einzelne Erscheinungsformen gelegentlich überhaupt nicht genauer zu fixieren sind, der aber doch noch in Stimmung und Färbung der Gesamtkultur sich als ein Zusatz verrät[156]). So wurde die nordfriesische Tracht in ihrer Farbenwahl zum Teil dadurch beeinflußt, daß man sich gewöhnt hatte, die roten Tuche und den Sammt aus den Niederlanden zu beziehen[157]). So schreibt Meiborg (S. 193) die am Ende des 17. Jahrhunderts beginnende Umwandlung des schleswigschen Hausrates den Handelsverbindungen des Westens mit den Niederlanden zu, und Ulr. Jahn geht in der Bewertung dieses Einflusses speziell auf die nordfriesischen Inseln noch weiter als die meisten anderen Forscher, indem er schreibt: »Holländischen Ursprungs sind die Fliesen an ihren Wänden, holländisch war vor Alters ihr bestes Steinzeug, holländisch ihr Filigranschmuck nicht minder, wie die getriebenen Spangen an ihren Miedern und ihr bestes Silbergeschirr[158]).

Über den tatsächlichen Bestand holländischen Einflusses auf die nordfriesischen Verhältnisse herrscht unter den Kennern kein Zweifel[159]). Man braucht ihn darum ja immer noch nicht bei jeder vorkommenden Ähnlichkeit

154) Träger, Halligen S. 240.

155) Sauermann a. a. O. S. 127/8—132.

156) Ebenda S. 26.

157) Eug. Bracht, »Volkstümliches von den Nordfriesischen Inseln« (Mitt. a. d. Museum f. deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse d. Hausgewerbes. Berlin 1900. H. 6. S. 230). Über nordfries. Tracht vergl. diesen Aufsatz Brachts, ferner Jensen, »Die altfriesische Tracht« in der Zeitschr. f. Anthrop., Ethnol. u. Urgesch. Jahrg. 1885 und Jensen, »Die nordfries. Inseln«. Außerdem die Handbücher über deutsche Volkstrachten.

158) Verhandl. d. Berliner Ges. f. Anthrop. 1890. XXII. S. (533). Daneben betont er den dänischen Einfluß.

159) Vgl. auch Sach, a. a. O. S. 230. Schwindrazheim, a. a. O. S. 27.

zur Begründung heranzuziehen, so daß man etwa die auch bei den Nordfriesen herrschende große Sauberkeit auf holländische Einwirkung zurückführen müßte [160]). Jedenfalls war auch ich gezwungen, bei Gelegenheit der blauen Fliesen, von denen wir soeben ausgingen, auf Holland als Ursprungsland hinzuweisen und seinen Einfluß auf die äußere Kultur der Halligstube hervorzuheben, selbst wenn wir im weiteren Verlauf unserer Betrachtung durch kein Einzelstück mehr veranlaßt würden, darauf zurückzukommen. Es wird daher der Leser jetzt auch begreifen, weshalb ich die Besprechung der Hindelooper Kamer derjenigen der Halligdönse vorangestellt habe.

Da wir nun Decke und Fliesenwand unserer Stube kennen gelernt haben, werfen wir hier auch gleich einen flüchtigen Blick auf den Fußboden. Derselbe besteht aus gehobelten Dielen und entspricht darin der neueren Art, die seit dem 18. Jahrhundert auf den ostfriesischen Inseln Eingang gefunden hat. Vordem war in Dönse und Pesel ein Lehmboden, oder auch in letzterem ein solcher aus ausgeschnittenen Rasenstücken üblich gewesen. Nur in der Küche hatte man Steinböden benutzt [161]).

Neben dem Holzwerk von Diele und Decke tragen nun aber selbst da, wo die Fliesenwand vorherrscht, die Unterbrechungen derselben, die Türen, Bettnischen und Wandschränke mit ihren Umrahmungen, durch ihre teilweise in Schnitzwerk ausgeführte Dekoration und durch ihre farbige Behandlung auf das Wesentlichste zum Gesamteindruck des Raumes bei. Ihnen wenden wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zu.

Die Tür, durch welche wir das Zimmer betreten, ist, den geringen Maßverhältnissen der Stube entsprechend, nur 1,68 m hoch und 0,72 m breit. Sie zeigt in ihrem oberen Rahmenwerk eine Säulen- und Bogenstellung mit ausgestochenem Rankenornament [162]). Darunter gibt eine ebenfalls ausgestochene Inschrift: »Ann. 1686 / Den 4 Juni« Jahr und Tag der Entstehung der Tür an, und beweist, daß dieselbe zu den ältesten Hausteilen gehört, die auf den Halligen überhaupt sich erhalten haben, da die meisten Häuser erst nach der letzten großen Sturmflut, im Jahre 1826 erbaut sind, von den nach dem Unglücksjahre 1634 errichteten aber nicht ein einziges mehr vorhanden ist [163]). Die Füllung in der erwähnten Portikus-Umrahmung ist ganz glatt. Nur in der Mitte trägt sie einen schwarz und weißen sechsstrahligen Stern, aus Bein eingelegt. Es ist das ein in den Küstengegenden auch sonst — z. B. in der Wilstermarsch und in den Vierlanden bei Hamburg — sehr häufig wiederkehrendes Dekorationsmotiv, über dessen Herkunft, soviel ich sehe, bislang keine Untersuchung angestellt ist. Sollte es möglich sein, daß es sich jenen Menschen an der Wasserkante mehr als anderen aufgedrängt hätte, weil ihre seefahrenden Söhne mehr als andere Menschen gezwungen sind, zu

160) Das tut Friedr. v. Warnstedt, »Die Insel Föhr und das Wilhelminen-Seebad« (zitiert nach Jensen a. a. O. S. 118.)

161) Jensen, a. a. O. S. 200 und 196/7 (Sylt).

162) Vgl. unsere Abb. 35. Sehr ähnlich sind die Türen im Deutschen Bauernhauswerk, Halligblatt Abb. 19 u. 20 und bei Mielke, Volkskunst Abb. 41.

163) Meiborg, a. a. O. S. 64.

Digitized by Google

den Sternen aufzuschauen, und weil der mehr oder minder intensive Eindruck des gewohnten Himmelsbildes sowohl auf die innere wie auch auf die äußere Kultur eines Volkes von ausschlaggebender Bedeutung ist[164])?

Die Tür zeigt außen einen eigentümlich milchig-himbeerroten Anstrich. Innen ist sie in einem reinen rotbraunen Ton gehalten, und dieselbe Farbe trägt der Türrahmen, welcher im übrigen durch ein in Fig. 37 wiedergegebenes ausgestochenes Flechtband verziert ist. All dieses Schnitzwerk ist unzweifelhaft einheimische Arbeit. Das würde sich aus der Natur der Sache von selbst ergeben. Es ist aber auch ausdrücklich bezeugt, denn im Jahre 1749 schreibt der Prediger Lorenzen einmal: »Unter den Seefahrenden mangelt es auch nicht an solchen, die künstlich schnitzen und andere Bildhauerarbeit verfertigen können«[165]). Dabei ist es natürlich, daß diese Schnitzer gewisse Formen und Motive stets von neuem wiederholen, wie es durch das Eingangs besprochene Wesen der Bauernkunst bedingt wird, und eben von solchen typischen Dekorationsmotiven ist bei den Friesen eines der wichtigsten das Flechtband. Freilich kann dabei nicht behauptet werden, daß es ein rein stammesmäßiges Motiv sei, denn es findet sich z. B. schon im 13. Jahrhundert an einem für orientalisch geltenden Schreine zu St. Gereon in Köln[166]), daß

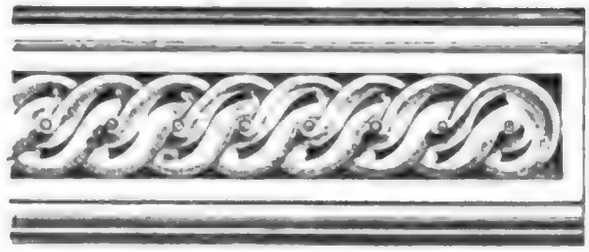


Fig. 37. **Flechtband (Ao. 1686) von der Umrahmung der Halligstubentür im Germanischen Museum.**

es aber dem Geschmack der Friesen besonders entsprach, das beweist seine Volkstümlichkeit[167]). Es muß ja auch leicht begreiflich erscheinen, daß ein solches, noch direkt an die Technik des Seilers erinnerndes Ornament besonders bei einem Schiffervolke, wie es die Friesen sind, Gefallen fand. Unser Beispiel gibt es, wie man sieht, nicht mehr in seiner einfachsten, sondern schon in einer etwas komplizierteren Form, da der Zopf aus zwei Doppelbändern zusammengeflochten ist.

Auch die beiden bedeutendsten Schnitzereien, die man nach Jensens Urteil am Ende des 19. Jahrhunderts überhaupt auf den Halligen finden konnte, sind jetzt in der Halligstube des Germanischen Museums zu sehen.

164) Vgl. Troels-Lund, Himmelsbild und Weltanschauung im Wandel der Zeiten. Leipzig 1900.

165) Zitiert nach Jensen, a. a. O. S. 235.

166) Abgebildet bei Fr. Bock, Das heilige Köln. Taf. I. Fig. 5 und bei Stephani, Wohnbau II, S. 621. Fig. 393.

167) Vgl. z. B. die bei Brinckmann a. a. O. S. 656 gebotene Abbildung eines Hängeschränkchens vom Jahre 1703.

Digitized by Google

Es sind die beiden Türen, welche die Rückwand der Stube fast ganz einnehmen, und die Bedeutung, welche man ihnen innerhalb der volkstümlichen Kunsttätigkeit der Halligen beigemessen hat, mag es entschuldigen, wenn sie unter dem Einfluß der herrschenden Raumnot hier in einer, den häuslichen Verhältnissen nicht entsprechenden Weise dicht nebeneinander in die Wand eingebaut sind. Sie stammen von der Peterswarf, die bis vor etwa einem Jahrzehnt der westlichste Wohnplatz von Nordmarsch war. Schon ehe sie für Traegers Sammeleifer eine willkommene Beute geworden waren, hatte Jensen (S. 205) sie gepriesen und Meiborg (S. 67) eine ausführliche Beschreibung von ihnen gegeben. Traeger selbst hat ihnen dann einen besonderen Aufsatz; »Geschnitzte friesische Türen im germanischen Museum« gewidmet[168]). Ich kann mich daher bei ihrer Beschreibung verhältnismäßig kurz fassen, umsomehr als die in unserer Fig. 38 gegebene Abbildung einer der Türen eine unmittelbare Vorstellung von denselben vermittelt.

Die mit Schnitzwerk fast ganz bedeckten Türen — 1,88 m hoch 0,90 m breit — präsentieren sich in ihrer alten Bemalung, die in vorwiegendem dunkelblau und rot, sowie in etwas braun und gelb gehalten ist. Die Umrahmungen des Türfutters sind mit reicher, der heimischen Pflanzenwelt entlehnter Blumenranke ganz bedeckt, und sie tragen zusammen eine Inschrift, die mit wenigen Worten das ganze bisherige Leben des Erbauers zusammenfaßt, indem sie — unter den üblichen volkstümlichen Verschreibungen — besagt:

DURCH GLUCK UND — WALFJSCH FANGST
GJBT GOT MJR — HAUS UND LAND.

Die Türen selbst zeigen in den oberen Feldern, ebenfalls von reicher Blumenranke umrahmt, die Bilder der vier Apostel, links Mathäus und Marcus, rechts Lucas und Johannes, während die unteren Felder links ein Schiff, jedenfalls das Fahrzeug des Walfischfängers, rechts einen Blumenkorb mit Rosen, Tulpen, Nelken und allerhand kleineren Blümchen zeigen. Auf der schmalen Mittelfüllung der linken Tür steht in einer Kartusche aufgemalt der Name »Ebeneser«, von dem es fraglich bleiben muß, ob er etwa die Bezeichnung des unter ihm dargestellten Schiffes angeben soll. Ihm entspricht auf der anderen Tür ein frommer Spruch, mit dem sich der Herr des Hauses vor seinem Gotte beugt:

»Der Ein Und Aus Gang Mein
Laß Dir O herr Befohlen Sein.«

Die Entstehungszeit der Türen ist im Schnitzwerk selbst nicht angegeben. Wollte man nach dem ersten allgemeinen Eindruck eine zeitliche Bestimmung vornehmen, so könnte man sich versucht fühlen, die Türen noch in das 17. Jahrhundert zu versetzen. Trotzdem glaube ich, daß sie erst einer späteren Zeit angehören, denn betrachtet man die Kartusche am Hinterteil des Schiffsbildes, und faßt man vor allem die Art ins Auge, wie in den Umrahmungen der Türfüllungen die Blumenguirlanden sich um den Palmstab schlingen, so

168) »Mitteilungen« des Museums. Jahrg. 1896. Seite 130—134.

wird man, glaube ich, doch zu der Überzeugung kommen, daß die Arbeit erst in der 2ten Hälfte des 18. Jahrhunderts angefertigt ist. Nun aber finden sich auf den Messingschilden der Türgriffe ein paar etwas unbeholfene Gravierungen, die außer einer Reihe von Buchstaben, offenbar den Initialen der

Fig. 38. **Geschnitzte Tür aus einem Hause der Hallig Nordmarsch,**
jetzt im Germanischen Museum.

Digitized by Google

Namen eines Ehepaares, auch eine Jahreszahl enthält: »K F. 1774 T D K.« und um es kurz zu sagen, so halte ich das Jahr 1774 auch für die Entstehungszeit der Türen. Damit würde die von Meiborg mitgeteilte örtliche Tradition übereinstimmen, nach der die Schnitzerei vor etwas mehr als hundert Jahren, während das Haus im Bau war, von einem jungen Seemanne gemacht sein soll, der dann auch einzog und Hochzeit hielt, bald darauf aber wieder auf See ging, um nicht wieder heimzukehren. Für sich allein würde diese Sage allerdings nichts beweisen, denn sie kann ja erst im Anschluß an die beiden gravierten Jahreszahlen entstanden sein, aber für die von mir angeführten, hier allein ausschlaggebenden stilistischen Rücksichten darf sie doch als Stütze dienen.

Traeger freilich möchte in dem häufig begegnenden unwillkürlichen Bestreben, die Sammlungsgegenstände für möglichst alt zu halten, auch für unsere Türen eine frühere Entstehungszeit als 1774 ansetzen, allein ich finde seine Gründe nicht völlig überzeugend. Er macht darauf aufmerksam, daß die Schilde mit den betr. Gravierungen erst nachträglich aufgesetzt sein müßten, da sie zu groß seien, so daß sie bis auf die Kehlstöße der Mittelfüllung überragen. Aber derartige Unregelmäßigkeiten sind in der Bauernkunst etwas ganz gewöhnliches und beweisen nichts. Auch auf die Unbeholfenheit der Gravierung, im Gegensatz zu der Sicherheit der Schnitzerei, kann ich kein großes Gewicht legen.

Aber sei dem, wie ihm wolle. Viel wichtiger für uns ist die Beurteilung der Türen als Leistung der Bauernkunst. Das muß ja freilich gleich gesagt werden, daß es sich auch hier nur um Bauernkunst handelt, und als direkte Vorbilder für das moderne internationale Kunstgewerbe dürften sie wohl kaum gewählt werden. Aber deshalb sind sie ja auch nicht in das Museum gewandert, sondern als Zeugen für den Grad der künstlerischen Kultur der Halligleute wollen sie betrachtet sein, und ich denke, wir müssen vor diesen Türen mit wahrer Bewunderung für den stehen, der sie gefertigt hat, mag er nun ein Schiffer oder berufsmäßiger Dorfschreiner gewesen sein. Man sehe nur, wie bei aller Fülle des Ornaments doch ein sicheres Gefühl für das Konstruktive zu Tage tritt, wie die rein schreinermäßige Einteilung des Ganzen trotz allen Schmuckes gewahrt bleibt, und wie die in Flachschnitzerei ausgeführte Dekoration trotz all ihren sprudelnden Reichtums nirgend aus ihrer nur dienenden, nur schmückenden Aufgabe herauszustreben scheint. Das alles verrät einen sicheren künstlerischen Takt, der dem einfachen Schnitzkünstler zu hoher Ehre gereicht. Und was aus seinem Werke uns noch besonders zu Herzen spricht, das ist die naive Art, mit der er die Pflanzenformen seiner Heimatinsel in den Guirlanden verwandt hat, mit denen er wie mit frischgewundenen Kränzen heimischer Feldblumen die Türen seiner Dönse schmückte. Ein süßer Hauch deutschen Heimatgefühles liegt über diesen Arbeiten, wie ihn im städtischen Kunstgewerbe seit den Tagen der Gotik gar manches, sonst vielleicht vortreffliche Werk nicht aufzuweisen hat. Es ist wie ein Klang des Volksliedes, was uns aus diesen Schnitzereien entgegentönt. Wer es nicht sieht, und wer es nicht fühlt, dem ist nicht zu helfen.

Um noch auf ein paar Einzelheiten der Türen einzugehen, so ist zunächst wegen des Türspruches zu bemerken, daß diese Art frommer Inschriften der tiefen Religiosität, welche die Friesen ziert, ihren Ursprung zu danken hat und sich daher in vielen Häusern findet. Ich kann zu den Sprüchen auf unseren Türen noch eine Reihe ähnlicher Inschriften gleichen Ursprungs anführen.

1) »Wer ein- und ausgeht zu dieser Thür,
Derselb' gedenke für und für,
Daß unser Heiland Jesus Christ
Die rechte Thür zum Himmel ist.«[169])

2) »Gar herrlich ist das Haus gebauet und gezieret,
Wenn Gott des Herren Segen und Eintracht drin regieret.«

3) »Vanitas Vanitatum et omnia Vanitas, Eccles. I. V. 2.«

4) »Wir haben hier keine bleibende stette, sondern das Zukünftige suchen wir. Hebr. 13, 14.«

5) »Fürchte Gott, thue Recht und scheue Niemand.«[170])

6) Wer zu dieser Thür eingehe,
sprech, indem er stille stehe.
Dies Haus bleib im Segen stehen;
bis die Welt wird untergehen.
P. B. Anno 1710. S. B.

7) »Den Ein- und Ausgang mein
laß Dir O Herr befohlen sein!
Wer hier mit Frieden kehret ein,
soll dieser Spruch gewünschet sein.«

8) »Wer Unfried hat im Herzen sein,
Der kehr zu diesem Haus nicht ein.«[171])

Auffällig möchte in der Überschrift über der Tür auch die Bezugnahme auf den Walfischfang erscheinen. Allein es ist in dieser Hinsicht darauf zu verweisen, daß in der Zeit der Blüte des von Holland und von Hamburg aus stark betriebenen Walfischfanges um die Wende des 17. Jahrhunderts die Nordfriesen sich in sehr großer Zahl, bis zu jährlich 5000 Mann daran beteiligten, und daß sie noch während des ganzen 18. Jahrhunderts viele Grönlandsfahrten entweder selbst als Kapitäne geleitet oder sonst mitgemacht haben[172]). Mit welchem materiellen Erfolge es geschah, kann man aus unserem Spruche entnehmen, in dem der Halligmann den Walfischfang geradezu als die Quelle seines Wohlstandes bezeichnet. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn wir auch in dem künstlerischen Formenschatze der

169) Johansen a. a. O. S. 29.
170) Jensen a. a. O. S. 205.
171) Meiborg a. a. O. S. 64.
172) Jensen a. a. O. S. 78 und 130/131.

Figur des Walfisches begegnen, wie denn Schwindrazheim (S. 78 Abb. 36 Nr. 7) ihn von einem der Hallig Hooge entstammenden geschnitzten Schranke abbildet.

Wie hoch aber der Einfluß des Walfischfanges auf die gesamte Kultur der nordfriesischen Inseln in den vergangenen zwei Jahrhunderten zu bewerten ist, das erkennt man mit Staunen aus ein paar Mitteilungen, die im Jahre 1846 der Reisende J. G. Kohl darüber macht. Er spricht von der Verwendung der erratischen Blöcke, der sogen. Rollsteine zu Häusermauern und Zaunbau und fährt dann folgendermaßen fort: »Neben ihnen gibt es aber noch ein Baumaterial ganz eigentümlicher Art, das einem Tiere unter dem Eispole aus dem Leibe gebrochen wird, nämlich die Backenknochen und Rippen vom Walfisch. Ich erinnere mich wohl, daß ich früher oft mit Verwunderung las, wie die Grönländer ihre Zäune und Wälle und oft auch ihre Wohnungen aus Fischknochen zusammensetzen. Allein hier erfuhr ich, daß man nicht nach Grönland zu reisen brauche, um dergleichen zu sehen. Ein Bewohner von Wyk hatte sich einen Entenstall aus Walfischknochen zusammengebaut. Die Pfosten seiner Feld- und Gartentüren bestanden ebenfalls aus Walfischknochen, in welche die eisernen Türangeln eingefügt waren. Hie und da fand ich einen Obstgarten ganz mit einer Reihe von Walfischknochen verpalissadirt (auch setzen, wie ich mehrere Male bemerkte, diese Leute die Bienenkörbe auf kleine Walfischknochenstumpfe, die sie absägen und in die Erde stecken), und es gibt fast keinen Bauer, der nicht auf irgend eine Weise Walfischknochen in seinem Gehöfte verwendet und angebracht hätte. Ich sah mehrere solche Walfischknochenpalissaden, die vielleicht schon 50 Jahre dagestanden hatten und in diesem wunderlichen Dienste halb verwittert und, wie alte Bäume, dick mit Moos überzogen waren. Auch fand ich viele dieser Knochen von den vorübergehenden Kühen angenagt, die spielerisch, wie alle Tiere, sie gern beknuppern. Man könnte viele Orte in Norddeutschland nennen, die ihrem Mangel an Holz durch solche Rippen, die viel dauerhafter sind als dieses, abhelfen. Selbst in den Straßen der freien Reichsstadt Bremen fand man sonst viele Walfischknochen als Hauspfähle in den Straßen stehen. Man sägte diese Knochen oben glatt ab, beschlug ihnen den Kopf mit Blech und überstrich das Ganze so, daß Niemand ahnen konnte, daß um eines solchen Straßenpfahls willen ein Walfisch geblutet habe. — Auf allen Nordseeinseln, bis zum Texel bei Holland hin, sind die Walfischknochen eben so stark in Gebrauch«[173]).

Ich habe geglaubt Kohl's Mitteilungen ganz anführen zu sollen, weil sie nur in ihrer Ausführlichkeit geeignet erscheinen, dem Binnenländer eine klare Vorstellung von diesen, ihm sonst so fern liegenden Verhältnissen zu vermitteln und eine rechte Würdigung des Walfischfang-Spruches unserer Halligtüren zu ermöglichen.

---

173) J. G. Kohl, »Die Marschen und Inseln der Herzogtümer Schleswig und Holstein.« Dresden und Leipzig. 1846. Bd. I. S. 101—102. Über die Art des Walfischfanges vergl. ebenda S. 123—147.

In den Formen des Messingbeschläges treten, wie unsere Abbildung zeigt, die Einwirkungen städtischer Kunstrichtung deutlich zu Tage. Von dort ist auch das glänzende Material derselben offenbar mit Freuden übernommen worden, da es der Halligfrau willkommene Gelegenheit bot, durch tadellose Sauberhaltung eine ihrer schönsten hauswirtschaftlichen Eigenschaften zu betätigen. So wird ausdrücklich hervorgehoben, daß solche glänzend blanke Schlösser den Bewohnern der Eilande ein besonderer Gegenstand des Stolzes gewesen seien[174]). Die gleiche Vorliebe für reiches Messingbeschläge werden wir in noch viel ausgedehnterem Maße in der Wilstermarsch wiederfinden.

Endlich erübrigt uns noch eine Bemerkung über die farbige Behandlung der Türen. Wir sahen, daß dieselbe vorwiegend in blau gehalten ist, und wenn man in allen friesischen Landesteilen bei der Bemalung sowohl von Hausteilen als auch von Möbeln und Geräten immer wieder eine ganz bestimmte Farbenskala, bestehend aus blau in verschiedenen Tönen, aus rot, weiß und grün ausschließlich verwendet findet, so könnte man leicht geneigt sein, aus diesem durchaus einheitlichen und typisch wiederkehrenden Farbengeschmack der Friesen auf ein hohes Alter in der koloristischen Behandlung ihrer Wohnräume zu schließen. Trotzdem belehren uns die Tatsachen, daß die Bemalung der Holzarbeiten der Innendekoration und ebenso wohl auch diejenige der Einzelstücke erst mit Schluß des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts eingedrungen ist. Das im Flensburger Museum befindliche Zimmer aus Nieblum von der Insel Föhr vom Jahre 1631 (vergl. Fig. 35) und der ebendort wieder aufgebaute Pesel von der Insel Röm aus dem Jahre 1690 sind in ihrem Holzwerk beide aus Föhrenholz errichtet und waren ursprünglich beide unbemalt. Dasselbe gilt von den Holzbekleidungen eines ebenfalls nach Flensburg übertragenen Halligen-Zimmers vom Jahre 1688[175]). Sie alle haben Holzwerk und Schnitzereien ursprünglich in reiner Naturfarbe gezeigt, wodurch die Wirkung ihrer plastischen Ausstattung unzweifelhaft wesentlich gefördert worden ist.

Erst etwa in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts sind sie alle mit farbigem Anstrich versehen, und mir scheint, daß in der Übergangszeit um die Mitte des Jahrhunderts, wo die plastische Behandlung noch neben der koloristischen Ausstattung zu gleichem Rechte bestand, die nordfriesischen Wohnräume am reizvollsten gewesen sind. Der Verfall beginnt dann schon, als die Farbe nicht mehr der Begleitstimme des Schnitzwerkes zu benötigen glaubte, als sie sich selbständig machte, und als etwa in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts das Ornament selbst, entweder in den Linienspielen des Rococo oder auch in naturalistischen Motiven farbig direkt auf die Wand aufgetragen wurde. Unsere Türen gehören noch der voraufgehenden Zeit an, und diese ist uns auch sonst deshalb am interessantesten, weil sie den koloristischen Sinn noch in seiner größten Reinheit und Frische zeigt. Blau

174) Meiborg a. a. O. S. 64. Kohl a. a. O. I. S. 113.
175) Vergl. Sauermann a. a. O. S. 14; 33; 36–37; 89.

und rot überwogen, zumeist blau, wie es scheint[176]), und Kohl meint, daß die Vorliebe dafür von Holland herübergekommen sei[177]). Neben dem Blau aber stand das Rot, auch dieses wie es scheint in mehreren Nüancen, denn es wird als purpurrot, als fleischrot und als rotbraun bezeichnet. So spricht Biernatzki (S. 120/121) von einer »Stube voll Himmelblau und Purpurrot«, während Uhle aus seiner Kenntnis des Föhringer Hauses heraus sagt: »Lieblingsfarbe für die Schränke ist ein eigentümliches Fleischrot, nicht selten ist Blau«[178]). Unter diesem Fleischrot glaube ich denjenigen Ton verstehen zu sollen, in welchem wir die Außenseite der Eingangstür gestrichen fanden, und den ich oben als ein milchiges Himbeerrot bezeichnet habe.

Als dritte Nüance des Rot begegnet uns endlich ein reines rotbraun. Wir haben es ebenfalls, an der Innenseite der Eingangstür schon kennen gelernt. Es wird auch sonst erwähnt, z. B. findet es sich nach Kekulé a. a. O. S. 116 auf einem der Bilder von Jac. Alberts in der Farbe der großen Standuhr, und ebenso zeigt die von Schwindrazheim auf Taf. I dargestellte Stube in Morsum auf Sylt die ganze Holzwand in demselben rotbraun neben etwas blau und weiß. Da nun auch eine von Herrn Maler Jessen in Niebüll bei Husum gütigst zur Verfügung gestellte Farbenskizze in diesem Tone gehalten war, so wurden alle die Holzteile, deren Ergänzung notwendig war, vor allem also die ganze Zimmerdecke in Übereinstimmung mit der Eingangstür rotbraun gestrichen. Das Zimmer hat dadurch einen eigentümlich warmen Charakter bekommen, der aber im Kontrast zu dem ernsten Dunkelblau der beiden vorhin besprochenen Türen einer gewissen Fröhlichkeit nicht entbehrt, wozu vor allem auch die hellen Fliesenwände ein gutes Teil beitragen.

Nach den Mustern zu urteilen, die uns seiner Zeit vorlagen, dürfen wir hoffen, mit diesem Rotbraun einen der volkstümlich nordfriesischen Palette völlig entsprechenden Ton getroffen zu haben. Sollte es trotzdem nicht der Fall sein, so würde sich der Fehler durch einen freundlichen Hinweis, um die alle landeskundigen Beschauer des Zimmers gebeten werden, leicht wieder gut machen lassen.

Heute ist die farbige Ausstattung der Zimmer auch auf den Halligen im Schwinden begriffen. Anstelle der warmen und anheimelnden Farbenfreudigkeit macht in neuerer Zeit ein gleichmäßig ödes Weiß sich breit[179]), und wenn hier die neueren Bestrebungen für »Volkskunst« und »Heimatschutz« nicht noch in letzter Stunde Wandel schaffen — in welcher Hinsicht ich persönlich allerdings nicht gerade sehr hoffnungsfreudig bin — so werden wir den Farbenreiz eines altfriesischen Zimmers bald nur noch in Museen genießen können. —

176) Johansen, a. a. O. S. 30. Kohl, a. a. O. I. S. 113.

177) Kohl I. S. 66.

178) Uhle, a. a. O. S. (66).

179) Vgl. Traeger, Halligen S. 250 251 u. 252. Ferner »Mitteilungen des Germ. Museums«. 1896 S. 116.

Neben Türen und Fenstern sind nun zunächst noch ein paar andere bauliche Unterbrechungen der Wände zu besprechen. Da ist vor allem gleich links vom Eingang, in die fliesenbedeckte Ofenwand eingebaut, das Bett. Auch hier ist es also ein Bettschrank, wie wir ihn schon in Diepholz und in Hindeloopen kennen gelernt haben [180]). Sein Boden liegt etwa in Tischhöhe über der Stubendiele, und er scheint in der Dönse noch etwas höher gelegen zu haben als in den übrigen Räumen, daher es hier als »hoog Bed'« bezeichnet wurde, ein Name, den ich wenigstens für Sylt bezeugt finde [181]). Diese Bettschränke springen gelegentlich kastenartig in das Zimmer heraus. Zum Beispiel tritt in dem, mit dem Entstehungsjahr 1671 bezeichneten Zimmer von

Fig. 39. **Zimmer von der Hallig Hooge 1671.** Im Kunstgewerbe-Museum zu Flensburg.

der Hallig Hooge, welches sich im Kunstgewerbe-Museum zu Flensburg befindet, das mit reicher Schnitzerei versehene Bettgehäuse in einer Ecke des Zimmers hervor, so wie es unsere Fig. 39, die wir dem freundlichen Entgegenkommen der Direktion jenes Museums zu verdanken haben, vortrefflich erkennen läßt. In der Dönse des Germanischen Museums dagegen springt das Bett nicht aus der Ofenwand heraus, wie man in unserer Fig. 36 vorn links noch eben sehen kann. Der eigentliche Kasten des wohl stets für zwei Personen eingerichteten Bettes muß also in der benachbarten Küche wie eine

180) Über die Art, wie sich in den nordischen Ländern der Bettschrank allmählich zur beweglichen Bettstelle umgewandelt hat, vgl. Troels-Lund, »Tägliches Leben etc.« S. 155 ff.

181) Jensen S. 197. Die gleiche Bezeichnung »Hochbett« wird für Fehmarn belegt durch Meiborg S. 21.

Digitized by Google

Art Ausbau neben dem Herde erscheinen. In unserer Dönse selbst wird das Bettloch gegen die umgebende Fliesenwand durch einen rotbraun gestrichenen, grün abgefaßten Holzrahmen abgesetzt, auf dem wir ebenso wie auf Fig. 39 das bereits besprochene Flechtbandmuster im Schnitzwerk wiederfinden. Nach oben läuft der Rahmen in ein quer über das Bett hinlaufendes Börd aus, welches mit großen Porzellanschüsseln, vielleicht Erinnerungsstücken an eine Orientfahrt des Besitzers, geschmückt ist.

Auch die das Bett abschließende obere Querleiste bietet, ähnlich wie wir es schon bei den Flächen der Türen kennen gelernt haben, Raum und Veranlassung, einen frommen Spruch anzubringen, der nicht einmal immer auf die Schlafstätte Bezug nimmt und sich oft ebenso gut als Tür- und Hausspruch eignen würde. Ein paar dieser Bettsprüche gebe ich, soweit sie mir bekannt geworden sind, als Probe wieder:

1) Wie Gott es füget,
So mir genüget;
Nur wünsche zu erwerben
Ein seliges Sterben«[182]).

2) »So wie der Abend auf den Tag
So folgt der Tod dem Leben nach.
Ich zieh' das Kleid des Leibes aus,
Und man verschließt den Sarg, mein Haus;
Ich geh' in's Grab, wie jetzt zur Ruh,
Man decket mich mit Erde zu.
Dann schlaf ich eine lange Nacht,
Bis ich am jüngsten Tag' erwacht
Vor Jesu, meinem Richter, steh'
Und mit ihm in die Freude geh'.
Herr, laß mich ja vergessen nicht
Der Auferstehung und Gericht,
Und alle Tage dieser Zeit
Bereit sein zu der Ewigkeit.
Amen.«

3) »In Sturm und Wellenbraus
Behüte, Gott, mein Leben,
Und um mein schwaches Haus
Laß deine Engel schweben,
Daß sich die wilden Wogen scheu'n
Wie Lämmer vor dem starken Leu'n.«

4) »Gar herrlich ist das Haus gebauet und geziert
Wenn Gott des Herren Segen und Eintracht drin regiert«[183]).

Das Bettloch selbst kann in zweifacher Weise verschlossen werden. Entweder hat es ein paar, bis zur hohen Bettkante reichende, meist wohl

182) Kekulé, a. a. O. S. 115.
183) Johansen, a. a. O. S. 29. 30. — Vergl. Nr. 2 der früher angeführten Türsprüche!

Digitized by Google

geschnitzte Türen, oder es ist minder fest mit einem paar Vorhängen zugezogen[184]). Die letztere Art, die unsere Fig. 39 gut veranschaulicht, finden wir auch in der Dönse des Germanischen Museums wieder. Alle diese Vorhänge bestehen aus »Beiderwand«, jenen doppelschichtig aus Leinen und Wolle hergestellten, meist großgemusterten, im Hause selbst verfertigten Webereien, die in Norddeutschland bis nach Hessen hin im Gebrauch sind, und die sowohl im Ornament wie auch in der farbigen Ausstattung eine große Reihe verschiedenartiger Muster zeigen[185]). Der Verschluß unseres Bettkastens wird gebildet durch zwei, mitten auseinander zu ziehende Vorhangstreifen, über die oben als Abschluß noch ein schmaler, gleichgemusterter

EUROPA
EUROPA
AMERICA
AMERICA
AFRICA
AFRICA
ASIA
ASIA
EUROPA
EUROPA

Fig. 40. **Muster eines Beiderwand-Vorhanges im German. Museum.** Allegorie der Erdteile.

---

[184] Traeger, »Halligen« S. 251. »Fries. Häuser.« S. 117. Jensen, a. a. O. S. 201. (Föhr) Uhle, a. a. O. S. (66). Meiborg, S. 21 (Fehmarn).

[185] Vgl. Sauermann, a. a. O. S. 15 und 18 ff. Schwindrazheim, a. a. O. S. 143. K. Hessler, Hessische Landes- und Volkskunde II. Marburg 1904. S. 547.

Digitized by Google

Volant gezogen ist. Sie bestehen aus sogenanntem »schwarzen« Beiderwand — in Wirklichkeit ist er mehr schwarzbraun — der in der üblichen Weise dadurch gemustert ist, daß man den Leinenschuß naturfarbig ließ, während der wollene Grund gefärbt wurde. Die Darstellung zeigt Allegorien der Erdteile (vgl. Fig. 40).

Durch die Beiderwandvorhänge werden die Betten beinahe ebenso fest abgeschlossen wie durch die Holztüren. Beide sind sie auch darin gleich, daß sie immer — wenigstens für moderne hygienische Ansprüche — nur eine unzureichende Lüftung zulassen, und ihr einziger Vorteil, daß sie das noch ungemachte Bett dem Auge verbergen und so das Zimmer stets in guter Ordnung erscheinen lassen, bleibt doch auch immer anfechtbar. So muß man denn auch wohl von beiden sagen, daß ihre oft hervorragend dekorative Wirkung ihre beste Eigenschaft ist.

Das Bett in der Museumsstube ist nicht ausgestattet. Ich führe aber der Vollständigkeit halber an, was Meiborg in dieser Hinsicht über die Verhältnisse in Nordschleswig berichtet, wenn er S. 189 sagt: »Zu einem anständigen Bette gehörten eine Decke, eine Daunendecke, vier Laken — zwei aus Flachsgarn und zwei aus Heedengarn — ein Kopfpfühl, zwei Kissen und ein Drillich-Bettkissen«[186]).

Als weitere Wandnischen sind ein paar Wandschränke zu nennen. Der eine derselben, der zwischen den beiden geschnitzten Türen in die Rückwand eingelassen ist, dient zur Aufbewahrung von Glas, Porzellan, Eßbestecken und sonstigem Silbergerät[187]). Er ist, um alle die in ihm verwahrten Schätze recht zu zeigen, nur mit einer Glastür verschlossen, und aus seiner farbigen Ausstattung erkennt man sogleich, daß er zu den jüngsten Teilen des Zimmers gehört. Seine Umrahmung ist mit Rokoko-Ornament geziert, das oben durch einen Strauß weißer Rosen bekrönt wird, alles mit schwarzen Konturen in weiß und rosa auf graublauem Grunde gemalt.

Der andere Schrank liegt in der Wand nach dem Hausflur hin, gleich rechts von der Eingangstür. Seine Vorderfläche zeigt in einem einfachen Rahmen mit geschnitztem Rankenwerk bedeckte Füllungen, in denen uns die Datierung 1586 ein verhältnismäßig sehr beträchtliches Alter bezeugt. Die Bemalung, die den Rahmen rot, die Rankenfüllungen aber meist graubraun mit etwas blaugrün und wenig rot ausgestattet hat, schmiegt sich im allgemeinen der plastischen Verzierung so wohl an, daß man auf den Gedanken kommen könnte, beide für gleichzeitig zu halten. Trotzdem kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der Schrank zunächst die reine Naturfarbe gezeigt hat und erst wesentlich später, wohl an die anderthalb Jahrhunderte nach seiner Entstehung bemalt worden ist.

Ebenfalls neben der Eingangstür, zwischen dieser und der Bettnische, ist die Wand dann noch durch ein kleines Guckfensterchen durchbrochen,

186) Über die Ausstattung der Betten vgl. Troels-Lund, »Tägliches Leben« S. 159—170.

187) Vgl. Jensen, a. a. O. S. 80. (Zitat aus Weigelt.) Ebenda S. 201. (Föhr.) Traeger, »Fries. Häuser.« S. 115.

welches es gestattet, vom Zimmer aus den Hausflur zu übersehen. Auch an diesem Fenster sind Futter und Rahmen im Rotbraun der Decke gestrichen. Wie weit seine Durchblicksöffnung an dieser Stelle für die Hallig-Dönse typisch ist, das vermag ich nicht zu beurteilen. Ich mache aber darauf aufmerksam, daß Jac. Alberts bei dem von Kekulé auf S. 111 reproduzierten Interieur, welches die Wohnungsverhältnisse der Hallig Hooge schildert, genau dasselbe Fenster an der gleichen Stelle zeigt.

Eines der Hauptausstattungsstücke des ganzen Raumes, ohne welches derselbe, wie wir sahen, überhaupt keinen Anspruch auf den Namen »Dönse« hat, ist der Ofen. Unsere Fig. 36 zeigt sein Bild. Es ist ein in die Stube vorspringender eiserner Kasten, in den durch die Wand hindurch von der Küche aus die Glut und das weitere Feuerungsmaterial hineingeschoben wird, woher er den Namen »Bilegger« führt[188]). Rein heiztechnisch betrachtet, entspricht er in seiner Anlage völlig dem Ofen des oberdeutschen Hauses, und nach allem, was wir früher über die Entstehung der Dönse im niederdeutschen Hause zu sagen hatten, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß er von dort als zweite Feuerstelle übernommen worden ist. Wenn er daher früher in Schleswig-Holstein als »nordischer« Ofen bezeichnet wurde[189]), so bleibt dieser Name, wie es scheint, vorläufig noch unerklärt, jedenfalls aber kann nicht daraus geschlossen werden, daß er als eine originale Erfindung der nordischen Kultur von dort nach Süden gedrungen sei. Das einzige, worauf man zur Erklärung des Namens hinweisen könnte, ist die Tatsache, daß in Dänemark und Norwegen der Schritt von dem, innen mit einem eisernen Kasten gepanzerten Kachelofen, dem sogen. »Eisenkachelofen«, zum reinen Eisenofen wie es scheint selbständig gemacht worden ist, und daß wohl nach diesem Muster und unter dänischer Kulturbeeinflussung auch in Schleswig-Holstein und auf den nordfriesischen Inseln der eiserne Bilegger als »nordisch« bezeichnet wurde, trotzdem man die gegossenen Eisenplatten dazu nicht aus dem Norden, sondern aus dem Süden, nämlich aus Nord- und selbst Mitteldeutschland bezog[190]). Diese Annahme wird auch dadurch ein wenig gestützt, daß der Ofen des Angler Hauses demjenigen in Nordfriesland völlig gleich beschrieben wird[191]).

Damit das Einschieben der Glut von der Küche aus bequem vorgenommen werden kann, so muß die Bodenplatte des Ofenkastens in gleicher Höhe mit der Oberfläche des benachbarten Küchenherdes liegen. Der Ofen sitzt daher nicht direkt auf dem Stubenboden auf, sondern er springt erst

188) Vgl. Schwindrazheim, a. a. O. S. 143. Deutsches Bauernhauswerk Blatt »Schleswig-Holstein Nr. 8.«

189) Sauermann, a. a. O. S. 78.

190) Über den nordischen Ofen vergl. die inhaltreichen Ausführungen bei Troels-Lund, Tägl. Leben in Skandinavien S. 145—153. Leider ist dort aber für die verschiedenen Erscheinungsformen des Ofens nicht angegeben, von welchem Ausstrahlungspunkte ihre Kulturwellen in Schwingung gesetzt sind. Worauf sich Jensens Angabe stützt, daß man auf Sylt erst seit 1740 Öfen habe (S. 284. Anm. 1), kann ich nicht entscheiden. Vgl. ebenda S. 198, wo er 1725 als äußerste Grenze nennt.

191) Hamm, a. a. O. S. 613 b. Vergl. damit Meiborg S. 81.

in einer Höhe von etwa 30 bis 40 cm in den Stubenraum vor und wird in dieser Lage von ein paar schmiedeeisernen Trägern gehalten, die unter sich durch eine Querstange verbunden, seinen beiden vorderen Ecken als Stützen dienen und mit schleifenförmig geschmiedeten Füßen fest auf dem Boden stehen, so wie es unsere Figuren 36 und 39 zeigen. Um den Rauch, der nach der Küche seinen Abzug findet, an einem Entweichen nach dem Stubeninnern zu verhindern, sind die vorderen Fugen der Ofenplatten durch ein paar darüber gelegte halbzylindrische Eisenschalen gedichtet und mit Lehm verstrichen. Die Befestigung derselben ist durch aufgeschraubte Messingknöpfe bewerkstelligt, denen an den oberen Ecken ebensolche Bekrönungsknöpfe entsprechen, und die in tadellosem Glanze erstrahlend zugleich als Schmuckstücke des ganzen, an sich nicht sehr umfangreichen Ofens dienen.

Mit diesen Knöpfen allein hat sich nun aber der Ziersinn nicht begnügt, vielmehr boten auch die breiten Flächen der Eisenplatten selbst reichlichen Raum zu seiner Entfaltung. Über dieselben ist denn auch ein reicher Schatz von Dekorationsmotiven ausgebreitet, die in ihrer formellen Gestaltung dem jeweiligen Geschmack ihrer Entstehungszeit folgen. Die ältesten erhaltenen Platten gehören dem 16. Jahrhundert an, und man neigt aus diesem und aus manchem anderen Grunde zu der Meinung, daß der eiserne Ofen überhaupt erst in jener Zeit in den in Rede stehenden Gegenden eingedrungen ist. Die Kunstformen selbst weisen auf eine Einfuhr der Platten aus Deutschland hin, und diese stilkritische Zuschreibung findet durch Inschriften, welche den Entstehungsort der Stücke oder doch den fürstlichen Besitzer der betreffenden Eisenhütte mitteilen, ihre sichere Bestätigung. Die bildmäßigen Darstellungen entnehmen außer Städtebildern und ornamentalen Umrahmungen meist den biblischen Geschichten ihren Stoff[192]).

Alle diese Einzelheiten finden sich nun an dem eisernen Bilegger der Halligdönse des Germanischen Museums als an einem guten Beispiel vereinigt. Die schmale Vorderplatte desselben trägt das Bild der Kreuzigung Christi. Hinter dem Kruzifix flattert ein Band, auf dem, wie es scheint (denn der Rost hat im Laufe der Zeit manche Narbe gefressen), gestanden hat: »Vater, vergieb ihnen!« Rechts und links von der Kreuzesinschrift J. N. R. J. steht der Name des Gießers: CONRAT — JVCKHJN oder LUCKELN, gerade der Familienname ist, abgesehen von den Buchstaben VCK leider nicht mehr deutlich. Die ganze Darstellung ist durch eine Unterschrift bezeichnet als »Chrevtzvng Christi. Lvc. 18«, wobei auch wieder die angeführte Bibelstelle nicht mehr sicher lesbar ist. Darunter endlich steht dann in einer Kartusche die im ganzen gut lesbare Inschrift: »Josias [oder Jonas?]. Grave. | vnd. Her. Zv. | Waldeck. 158. .«

Die beiden Seitenplatten sind einander völlig gleich. Ihre Dekoration, die auf unserer Fig. 36 annähernd klar herauskommt, besteht aus zwei neben einander gestellten Schmalbildern. Das linke derselben stellt die Geschichte

192) Vgl. Sauermann, S. 28 und 78—79. Traeger, »Halligen« S. 254. »Fries. Häuser« S. 118.

des Jonas dar mit der Inschrift »Jonas« und dem auf dem Rande des Schiffsbildes angebrachten Jahresdatum 1589. Die rechte Hälfte dagegen wird durch die neutestamentliche Parallele zu der Jonas-Erzählung, nämlich durch die Darstellung der Auferstehung Christi eingenommen. Daß diese beiden Bilder mit Bewußtsein als korrespondierende Stücke des alten und neuen Testamentes auch hier dargeboten werden, das beweist mit völliger Sicherheit die Inschrift, die in einer Kartusche das ganze untere Viertel der Platte einnimmt: »Matth. XII. | Wie Jonas War 3 Tage Vnd 3 Nacht | In des Wahlfisches Bavch Also Wird | Des Menschen Son 3 Tage Vnnd 3 | Nacht Mitten In Der Erden | Sein.«

Diese Ofenplatten sind in mehrfacher Beziehung interessant, sie legen sowohl für die Geschichte des eisernen Bileggers wie für den Geschmack der Friesen Zeugnis ab. Es ist klar, daß die biblischen Darstellungen dem frommen Sinne der Bewohner sehr willkommen waren, besonders scheint das Kreuzigungsbild auf der Vorderplatte des Ofens mehrfach üblich, wenn nicht geradezu typisch gewesen zu sein, auch an einem anderen Halligofen, dem auf Fig. 39 dargestellten tritt es uns entgegen. Das Jonasbild dagegen war ich zuerst geneigt, mit dem Namen des Grafen von Waldeck, den ich infolge der Rostnarben als »Jonas« gelesen hatte, in Beziehung zu setzen. Allein es ist kein Zweifel, daß es sich um Josias von Waldeck handelt, und so kann auf ihn keine Rücksicht bei der Beurteilung des Bildes genommen werden. Nun aber zählt auch Sauermann unter den verschiedenen Ofendarstellungen die Geschichte des Jonas mit an erster Stelle als eines der am häufigsten gewählten biblischen Motive auf, und wir können nicht in Zweifel darüber sein, weshalb es gerade die Vorliebe der Friesen erfahren hat. Bot es doch eine willkommene Gelegenheit, nicht nur ein Schiff, das volkstümliche Lieblingsbild, darzustellen, sondern sogar einen Walfischfänger, wie er jedem Seemanne von seinen Grönlandsfahrten her vertraut war. In überraschender Weise tritt uns hier die Tatsache entgegen, daß das Volk auch aus der heiligen Schrift sich gewisse Lieblingsgestalten heraushebt, und daß von ihren Geschichten diejenigen am meisten Volkstümlichkeit finden, die in irgend einer Weise sich mit dem Empfinden des Volkes oder mit seinen äußeren Lebensbedingungen besonders nahe berühren. Wie die soeben zum Christentum bekehrten Sachsen ihre hellste Freude daran hatten, wenn im Heliand Petrus bei der Gefangennahme Christi voll Kampfesmut mit gezücktem Schwerte auf den Gegner einhaut, so fand bei den seefahrenden Friesen offenbar die Geschichte von Jonas und dem Walfisch ein besonders lebhaftes Verständnis, und zumal dieselbe von der Kirche als vorbedeutend für die Erlösungsgeschichte betrachtet wurde, so ist ihre häufige Darstellung durchaus begreiflich.

Über die Entstehung unserer Eisenplatten gibt die Inschrift »Josias Grave | vnd Her. Zv. | Waldeck 158..« ziemlich genaue Auskunft. Nach der Stammtafel des Waldeck'schen Hauses kann es sich dabei nur um Josias handeln, der am 18. März 1554 geboren war und von 1578 bis zu seinem am 6. August 1588 erfolgten Tode die Regierung führte. Daß die auf dem

Digitized by Google

Jonasbilde befindliche Jahreszahl 1589 mit den Regierungsdaten nicht übereinstimmt, kann uns in der Zuschreibung nicht wesentlich beirren. Wir erkennen daraus aber, daß die Entstehung der betreffenden Gußformen um einige Jahre auseinanderfällt. Die Anfertigung der Platten selbst ist unzweifelhaft gleichzeitig, man kann also etwa sagen im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erfolgt. Ob für den Entstehungsort die Wahl zwischen mehreren Waldeck'schen Eisenhütten der Zeit frei bleibt, kann ich nicht entscheiden. Jedenfalls aber wird auch durch unseren Ofen die Annahme, daß die Platten zu den nordfriesischen Öfen aus Deutschland bezogen seien, in ihrer Richtigkeit bezeugt.

Auf dem Ofen steht, gegen die Fliesenwand sich lehnend der Feuerstülp, ein aus Messingblech gefertigter, mit einem Handgriffe versehener Schirm, unter dem man den Teetopf oder ähnliches warm zu stellen pflegte. Auch er hat mannigfache Verzierung erfahren: ein reich getriebenes Bandornament legt sich über seine Kanten[193]). Dieser Schmuck sowohl wie der leuchtende Glanz des Materials haben den Stülp offenbar bald vor allem zu einem beliebten Dekorationsstück der Stube gestempelt, so daß hinter diesem Schmuckzweck seine eigentliche Funktion als Wärmehalter mehr und mehr zurücktrat, ja man ist auf diesem Wege schließlich so weit gegangen, daß man an Stelle des Stülps eine Messingschüssel treten ließ, die ihn doch nur als Schmuckstück ersetzen konnte. So schreibt wenigstens für die Heidegegenden Mittelschleswigs Meiborg S. 108: »Auf dem Ofen steht, sich an die Wand lehnend, die blank geputzte Messingschüssel.«

Wie der Stülp so strahlte auf den Halligen selbst auch der Ofen in besonderem Glanze. Der stumpfe Schimmer der sonst üblichen Graphitierung reichte offenbar, ganz abgesehen davon, daß er auch mit der Unannehmlichkeit der leichten Abfärbung verbunden war, für den Nordfriesen nicht aus, und so fand der mehrfach genannte Reisende Kohl die Halligöfen mit einem blanken, dauerhaften, schwarzen Firniß überzogen, der den Ofen in Bezug auf Reinlichkeit ganz unschädlich macht[194]). Wenn also der Ofen in der Museumsstube nur graphitiert ist, so entspricht das vielleicht den modernen lokalen Verhältnissen, nicht aber den älteren, die auch hier den friesischen Sinn für Sauberkeit deutlich erkennen ließen.

Ehe wir nun den Ofen verlassen, ist endlich noch einiges über das Feuerungsmaterial zu sagen, dessen die Halligleute sich zu bedienen pflegten. Auch in dieser Beziehung stoßen wir im Vergleich zu den sonstigen deutschen Gewohnheiten auf abweichende Verhältnisse. Wenn freilich für die friesischen Inseln im allgemeinen und besonders für Amrum und Sylt das Heidekraut als Feuerungsmaterial genannt wird[195]), so hat das an sich nichts auffallendes, da es dem bekannten landschaftlichen Charakter entspricht. Ähnlich ist es mit dem Torf, den die Inseln nach Kohls Angabe aus Husum bezogen,

194) Siehe unsere Fig. 36 und vergl. dazu bei Meiborg S 39 Abb. 45 ein aus dem Flensburger Museum stammendes ähnliches Stück.

194) Kohl a. a. O., I S. 66—67.

195) Vgl. Hamm, a. a. O. S. 612 a | b. Jensen, a. a. O. S. 369.

wohin er von der Geest gebracht wurde[196]). Allerdings gab es auch auf Föhr etwas Torf, doch war derselbe wegen seines großen Salzgehalts zu Koch- und auch wohl zu Heizzwecken unbrauchbar. Nur Nordstrand scheint, wenigstens früher, einen brauchbaren Torf geliefert zu haben, denn von ihm besagt eine lateinische Quelle für das Jahr 1656: »Est etiam ibi ericetum quoddam palustre, fungosum solum et terra viscosa, ex qua glebae effodiuntur, quae ad solem desiccatae usum lignorum ad ignis fomentum incolis suppeditant«[197]). Jedenfalls aber war im Allgemeinen das Heidekraut nicht ausreichend und der Torf durch den Bezug von auswärts verteuert, und da Kohlen und Holz ebenfalls zu hoch im Preise standen, so bediente man sich eines Brennmaterials, welches in Mittel- und Oberdeutschland wohl nirgends angetroffen wird, indem man den Mist von Schafen und Kühen mit Heu und Stroh vermischte und trocknete und so eine Art von Torf bereitete. Es sind das die je nach ihrer Form sogenannten »Skolen« oder »Ditten«, die als bemerkenswertes Brennmaterial fast von allen Forschern, die über die äußere Kultur Frieslands schreiben, hervorgehoben werden. Auch hier kann ich auf eine nähere Angabe Kohls Bezug nehmen, der sich folgendermaßen darüber äußert: »Ich sah die Düngerfladen, welche in den friesischen Dörfern überall auf den Zäunen, Pfählen und Wallsteinen zum Trocknen aufgeklebt sind, mit besonderem Interesse an, da ich sie ganz ebenso schon in Südrußland gesehen hatte. Die Leute sammeln hier nicht nur den Dünger, so wie ihn das Vieh auf der Wiese ablegt, sondern sie bringen ihn auch mit den Händen in eigene Formen, wie in den südrussischen Steppen. Sie haben auch wie die Bewohner der Steppen verschiedene Namen für die verschiedenen Arten von Kuchen, die sie aus dem Mist bereiten. Die runden nennen sie »Skolen«, die viereckigen aber »Ditten«[198]). Diese Feuerungsart, die den Bauern seines besten Düngers beraubt, wird nur verständlich, wenn man bedenkt, daß es sich um Gegenden handelt, wo der Ackerbau nur wenig oder zum Teil garnicht, die Viehzucht dagegen in reichstem Maße getrieben wird[199]), und so erklärt sich auch die von Kohl angezogene Parallele mit der Gewohnheit der russischen Steppenbewohner, die sonst vielleicht etwas Auffallendes haben würde. —

Der Ofen der Halligstube bildet das letzte Stück, welches wir im Zusammenhange ihrer baulichen Einrichtung zu besprechen hatten. Wir verlassen ihn jetzt, um zum Schlusse noch die Ausstattung mit Möbeln und Kleingerät kennen zu lernen. Auch hier begegnen wir dem gleichen Geschmack, der uns schon an den Holzteilen der Wand in plastischer Ausstattung und in koloristischer Behandlung entgegen trat. Ich kann mich also

196) Kohl, a. a. O. I S. 100 und 103. Jensen S. 76—78. Weigelt S. 19.

197) Vgl. Petr. Sax, De praecipuis rebus gestis frisionum septentrionalium. Hrsg. de Westphalen, Monumenta inedita. S. 1370. Ao 1656.

198) Kohl, a. a. O. I S. 103/4. Vgl. auch Sach, a. a. O. S. 238. Weigelt, a. a. O. S. 19. Jensen, a. a. O. S. 76—78.

199) Auch auf Sylt wird nach Jensen S. 139 nur mit Seegras gedüngt, während der Mist verfeuert wird.

in dieser Hinsicht auf manches früher Gesagte beziehen, und über die technischen Fragen, die ja für diese Darstellungen an und für sich nicht im Vordergrunde stehen, darf ich um so eher kurz hinweg gehen, als alle wichtigeren Einzelstücke auch der Halligstube von Dr. Hans Stegmann im Zusammenhange mit den übrigen Holzmöbeln des Germanischen Museums behandelt sind.

Wenn wir uns erinnern, daß wir das Bett der Halligdönse noch als einen fest eingebauten Kasten antrafen, so ist im Gegensatze dazu um so auffallender, daß die Sitzgelegenheiten, gerade die Stücke, die im deutschen Bauernhause sonst am längsten ihre von Haus aus typische Gebundenheit bewahrt haben, hier völlig mobil geworden sind. Die sonst, in alten Bauernstuben fast immer anzutreffende Eckbank fehlt hier. Wir sehen, daß die Stube nur Stühle neben den teilweise zu gleichem Zwecke verwendeten Truhen als Sitzmöbel enthält[200]). Es muß aber hervorgehoben werden, daß diese Erscheinung erst eine verhältnismäßig junge Errungenschaft der nordfriesischen Hauskultur bedeutet. Schon aus der Geschichte des deutschen Hausrates, die der Bank als allgemeinem Sitzgerät überall ein höheres Alter als dem Stuhle zuspricht, könnte man das schließen[201]), es ist aber auch durch die äußeren Denkmäler selbst bezeugt, und es scheint, daß im Hallighause die Bank erst während des 19. Jahrhunderts dem Stuhle völlig hat weichen müssen. In den 60er Jahren war sie offenbar noch ein typisches Glied der Stubeneinrichtung, denn Johansen (S. 31) berichtet als allgemein gültig, daß an der Fensterwand eine lange hölzerne Bank gestanden habe, die an der Wand befestigt, also nicht mobil war, und deren Sitzbrett aufgeklappt werden konnte, damit die Bank zugleich als Lade benutzbar war. Selbst aus jüngerer Zeit wird das Vorhandensein der Bank verschiedentlich festgestellt, Traeger fand sie mehrfach noch in den nordfriesischen Häusern des Festlandes, Jensen auf Sylt, das im Flensburger Museum aufgebaute Zimmer aus Nieblum von der Insel Föhr (vergl. Abb. 35) enthält unterhalb der Fensterreihe und auch an einer Seitenwand »aufgestellte Banksitze«, und selbst in dem alten Pfarrhause der Hallig Hooge fand Meiborg in der Wohnstube noch feste Bänke[202]).

Nach alledem darf man also nicht etwa annehmen, daß die Bank dem Friesenhause völlig fremd gewesen sei. Sie ist hier nur früher als in den übrigen deutschen Landschaften verschwunden, und die oben angeführten Mitteilungen Johansens scheinen einen Hinweis zu geben, wie die Entwicklung vor sich gegangen ist. Dadurch, daß man das Sitzbrett zum Aufklappen einrichtete, wurde die Bank zu einem Doppelgerät, und sie näherte sich so

200) Dem entspricht es auch, wenn im Jahre 1890 Uhle, a. a. O. S. (66) von dem Föhringer Hause kurz und bündig sagt: »Bänke fehlen«.

201) Vergl. Heyne, Wohnungswesen S. 55. 108 ff. Meringer, Die Stellung des bosnischen Hauses und Etymologien zum Hausrat (Wiener Sitzungsber. Phil.-hist. Cl. Bd. CXLIV. 1901. H. 6). S. 97 ff.

202) Vergl. Träger, Fries. Häuser S. 116/117. Jensen S. 198. Sauermann S. 30, 88 u. 89. Meiborg S. 67, Anm. 1.

sehr dem Kastenmöbel, daß von der fest eingebauten Bank bis zu der frei beweglichen Sitztruhe kein großer Schritt mehr war. Indem nun diese letzteren, die ja längst vordem schon vorhanden waren, sich an die Stelle der Bank setzten, erhielt zugleich auch der Stuhl als Sitzmöbel eine erhöhte Bedeutung. Wenn er aber schließlich allein das Feld behauptet hat, und zwar schon zu einer Zeit, wo die Bank in den übrigen deutschen Bauernhäusern noch zum festen Bestande des Hausrates zählte, so muß doch innerhalb der friesischen Hauskultur eine bestimmte Tendenz vorhanden gewesen sein, die jenes Ergebnis mit vorbereiten half. Es ist nicht unmöglich, daß der oft genannte friesische Reinlichkeitssinn zu der Entwicklung beigetragen hat, indem er die leicht als Schmutzfänger wirkenden Winkel unter der Bank zu vermeiden suchte und deshalb den beweglichen Stühlen den Vorzug gab. Andererseits könnte man vielleicht auch geneigt sein, zur Erklärung auf das holländische Vorbild hinzuweisen: wir erinnern uns, daß auch in der Hindelooper Kamer keine eigentliche Sitzbank vorhanden war. Indessen durch diesen Hinweis wäre die Lösung der Frage nicht erreicht, sondern nur umgangen.

Die Form der Halligstühle wird aus unseren Abb. 35, 36 und 39 hinreichend klar. Sie ähneln in Bezug auf die vielfache Verwendung von Rundstäben den Stühlen, die wir in Hindeloopen kennen gelernt haben, weichen aber in ihrer ganzen mehr gedrungenen Form wesentlich von jenen ab. Besonders fallen an ihnen die beiden Sitzwangen und die Lehnen auf durch eine starke Verwendung von mannigfach profilierten Säulchen und Stäbchen, sowie an den breiteren Holzflächen durch ein in Flachrelief gehaltenes Schnitzwerk, in welchem bärtige starke Männer, Ungeheuer des Meeres, Walroße und Walfische ihr Spiel treiben[203]). H. Sauermann hat in einem Artikel: »Schleswig-Holsteinische Möbel« im Kunstgewerbeblatt 1889, Bd. V. S. 59 ff. eine genauere Beschreibung speziell der Stühle gegeben, bei welcher Gelegenheit er neben zwei anderen Beispielen auch einen von der Hallig Langeneß stammenden Stuhl aus der Mitte des 17. Jahrhunderts abbildet. Das Material desselben ist ein dunkles ausländisches Holz, welches Reste von Politur zeigt und ursprünglich also sicher unbemalt war. Johansen gibt als gewöhnliches Material Eichenholz an. Daß aber auch dieses früher meistens unbemalt war, ließe sich einmal aus der Geschichte des, wie wir sahen, erst im Laufe des 18. Jahrhunderts eindringenden Kolorismus schließen, und weiterhin wird es auch direkt bezeugt, wenn Biernatzki S. 17 erzählt: »Die mit losen Kissen belegten Stühle und der Tisch, der durch seine Größe den Raum der Stube sehr beengte, waren nur von ungefärbtem Holze und verdankten ihre Politur allein dem beständigen Gebrauch und der fleißig reinigenden und glättenden Hand«.

Man sieht also auch hier, daß die farbige Ausstattung des Möbels wie des ganzen Zimmers erst verhältnismäßig jung ist. Als typische Farben nennt Sauermann rot, gelblichweiß, blau und olivgrün, genau wie wir sie auch an den Holzteilen der Wände gefunden haben, und wie sie an den Stühlen der Halligdönse selbst zum Teil uns entgegentreten.

203) Vergl. Johansen S. 31.

Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß Sauermann in Profilen und Ornament holländischen Einfluß an den Stühlen erkennt. Die Möglichkeit dafür ist, wie ich bereits hervorhob, durchaus vorhanden. Es aber im Einzelnen nachzuprüfen, dazu würde es eines umfangreichen Materials bedürfen, über dessen Kenntnis ich leider nicht verfüge[204]).

Die Sitzfläche der Stühle besteht meistens aus Brettholz. Feste Polsterung fehlt hier wie in allen anderen Bauernhäusern Deutschlands noch gänzlich, allein der erste Schritt dazu ist schon seit langer Zeit geschehen, denn auf Stühlen und Truhen liegen Kissen, die dem hölzernen Möbel, wenigstens in den Augen des in dieser Beziehung verwöhnten Städters erst ihre volle Bequemlichkeit verleihen. Die Bezüge dieser Kissen, die durchweg als Hausfleißarbeiten entstanden sind, präsentieren sich dem Forscher als eine interessante lokale Spezialität, die in einzelnen Gegenden Schleswig-Holsteins noch bis in den Ausgang des 19. Jahrhunderts in lebendiger Übung sich erhalten hat.

Fig. 41. **Nordfriesisches Stuhlkissen in Noppentechnik im Germanischen Museum.**

Sie wurden in der Weise hergestellt, daß man auf einem weitmaschigen einfachen Grundgewebe aus Wolle und Leinen mittelst eingeknoteter Wollbüschel oder »Noppen« eine derbe geometrische Musterung hervorbrachte, oder aber indem man auf einem ganz leinenen Grundgewebe dicht gesetzte Büschel zu einem Muster anordnete und dann aufschnitt, sodaß sie auf dem Fond eine sammetweiche Fläche bildeten[205]). Fig. 41 gibt eines der im Germanischen Museum befindlichen derartigen Kissen wieder. Aus ihr kann man wenigstens die einfache derbe, meist an geometrische und lineare Formen gebundene Musterung gut erkennen, während der an denselben

204) Zum Vergleich verweise ich auf den von H. Stegmann in den »Mitteilungen d. Germ. Mus.« 1903. S. 116 Fig. 48 abgebildeten und ebenda S. 119 besprochenen Stuhl aus dem benachbarten Ostenfeld, mit Stäbchen und Schnitzwerk, rot bemalt und mit strohgeflochtenem Sitz.

205) Sauermann, a. a. O. S. 156 u. 201. — Kissen mit gewirkten Überzügen bezeugt für das Angler Haus. Hamm, a. a. O. S. 613b. Über Bankpolster vergl. Troels-Lund »Tägl. Leben« S. 187.

Digitized by Google

Stücken zu Tage tretende, in seiner Feinheit und Treffsicherheit geradezu erstaunliche Farbensinn nur durch die farbige Wiedergabe einer größeren Anzahl solcher Kissen zur Anschauung gebracht werden könnte.

Wie lange die Kissen bereits in Gebrauch sind, vermag ich leider nicht einmal annähernd zu bestimmen. Daß aber für ihre Verwendung ein beträchtliches Alter angesetzt werden muß, dafür scheint mir der nur durch eine lange Übung gefestigte Geschmack in ihrer Ausstattung einen sicheren Beweis zu liefern. Die Zahl, nach der sie in einem wohlausgestatteten Hause angetroffen wurden, war für bäuerliche Verhältnisse eine sehr bedeutende. Wenn sogar eine von Schiller und Lübben II, 467 zitierte einschränkende Bestimmung immer noch zwölf Kissen für eine Brautaussteuer zuläßt mit den Worten: »ok en schal men nyner brud mede geven beneyedes werkes meer dan eyn vynsterlaken unde twelff kistenkussene edder stöllkussene«, so kann man mit Sicherheit daraus schließen, daß sie in Wirklichkeit in noch viel größerer Anzahl anzutreffen waren. —

Wo nun wie im nordfriesischen Hause die fest eingebaute oder doch wenigstens an ihrem von Alters her gewöhnten Platze verharrende Bank verschwunden und durch Stühle ersetzt, das Sitzgerät also mobil geworden ist, da kann man im allgemeinen auch annehmen, daß damit zugleich der alte landschaftlich charakteristische Typus in der Anordnung der Möbel etc. im Schwinden begriffen ist. Im nordfriesischen Hause haben aber die Stühle wenigstens insofern noch ihren typischen Platz bewahrt, als einer von ihnen meist neben dem Ofen (vgl. Fig. 36 und 39), zwei aber zur Benutzung für den Hausherrn und die Hausfrau vor der Fensterwand im Ausbauer stehen. Zwischen diesen beiden letzteren befindet sich der Tisch, der sich an den, die beiden Fenster trennenden Wandpfeiler anlehnt. In dem Föhringer Zimmer des Flensburger Museums ist er, wie unsere Fig. 35 zeigt, ein schweres Möbel mit dicker Holzplatte über dem Tischkasten und mit Kugelfüßen, die an holländischen Einfluß denken lassen. Viel häufiger aber wird der sogen. holländische Tisch angetroffen, den wir schon im Hindelooper Zimmer kennen lernten, ein Klapptisch mit beiderseits herabhängenden Platten, die je nach Bedarf aufgeklappt und dadurch hochgehalten werden, daß man die im Scharnier laufende Hälfte eines der Tischbeine unterschiebt, welches zu dem Zwecke in seiner ganzen Länge von oben nach unten durchgespalten ist. Da diese Vorrichtung sich auf beiden Seiten findet, so kann man also sagen, daß der Tisch auf zwei ganzen und zweimal zwei halben Beinen ruhe, eine Einrichtung, die auf den Beschauer, der ihr zum erstenmale begegnet, einen merkwürdigen Eindruck macht. Traeger hat ihr deshalb auch eine eingehende Beschreibung gewidmet[206])

Zu dieser beschriebenen Art gehört auch der in der Halligstube unseres Museums befindliche Klapptisch. Derselbe ist farbig ausgestattet: er zeigt auf blauem Grunde ein graublau gehaltenes Rokoko-Kartuschenwerk mit Blumen-

206) Traeger, »Fries. Häuser« S. 117. — Über den Tisch der Halligdönse vgl. auch Sauermann, a. a. O. S. 32 und Jensen S. 205/6.

ranken von roten und weißen Rosen. Darin befindet sich auf jeder der Klappen die Darstellung eines Liebespaares, die nicht ohne Laune die Bilder eines bescheidenen und eines zudringlichen Liebhabers einander gegenüber stellen.

Neben diesem Klapptisch sehen wir in der Dönse noch einen zweiten, sehr leicht gebauten Tisch mit Schublade und gedrehten Beinen, dessen Bemalung in grün und schwarz durchgeführt ist. —

Als letzte Möbelgattung, die ein typisches Glied in der Ausstattung der Hallig-Dönse bildet, und die wir demgemäß auch schon mehrfach gelegentlich zu erwähnen hatten, müssen wir endlich noch die Truhe nennen. Dieselbe ist in zwei Exemplaren in unserer Stube vertreten. Die eine derselben steht, ebenso, wie es auf dem mehrfach erwähnten Bilde von Alberts der Fall ist, unmittelbar vor dem Bettloche, sodaß die Beiderwandvorhänge noch ein wenig auf das über sie gebreitete Truhenkissen herabfallen (vgl. Fig. 36). Die Truhe selbst zeigt in ihrem Bau die auffallende Erscheinung, daß sie sich nach unten

Fig. 42. **Truhe in der Hallig-Dönse des Germanischen Museums.**
Erworben auf der Insel Röm. 15. Jahrh.

leicht verjüngt. Sie stammt von der nordfriesischen Insel Röm, und sie ähnelt in ihrem naturalistisch gehaltenen Ornament ein wenig der plastischen Ausstattung des früher erwähnten Wandschrankes mit der Jahreszahl 1586. Dr. Hans Stegmann, der ihre Entstehungszeit, wie mir scheint mit Recht in das 17. Jahrhundert setzt, hat sie in den »Mitteilungen« 1904 S. 108 näher besprochen. Auf ihn sei hiermit verwiesen, und indem ich die von ihm auf S. 106 gegebene Abbildung in Fig. 42 wiederhole, darf ich mich der Aufgabe, eine genauere Beschreibung ihres Schnitzwerkes zu geben, überhoben halten. Nur das eine möchte ich auch hier hervorheben, daß dasselbe seine Motive deutlich der heimischen Pflanzenwelt entlehnt hat. Daß das Stück am Orte selbst entstanden ist, muß daher wohl als wahrscheinlich angenommen werden. Freilich wage ich nicht zu entscheiden, ob es sich dabei um ein Erzeugnis des Hausfleißes oder um eine handwerksmäßige Arbeit handelt. Der letzteren Annahme neigt Sauermann im allgemeinen zu, denn er äußert sich dahin, daß man trotz der an den Hausgeräten sich offenbarenden Geschicklichkeit

Digitized by Google

der Landbevölkerung im Schnitzen doch nicht annehmen dürfe, daß auch die reich geschnitzten Truhen und Kasten als Hausfleißarbeiten anzusehen wären[207]).

Die Truhe zeigt in ihrem heutigen Zustande die reine Naturfarbe, und es ist auch keine Spur von ehemaliger Bemalung daran zu entdecken. Es ist daher höchst wahrscheinlich, daß sie von der ganzen, im übrigen doch so reich sich betätigenden coloristischen Geschmacksperiode unberührt geblieben ist, und auch daraus schon könnte man, selbst wenn nicht andere Anhaltspunkte dazu kämen, vermuten, daß mit ihr eine der selteneren Arbeiten auf uns gekommen sei, die vor die große Überschwemmung vom Jahre 1717 oder selbst vor diejenige von 1634 zurückreichen.

Unzweifelhaft jüngeren Alters als dieses erstgenannte Stück ist die zweite Truhe[208]), die unter dem Wandschrank zwischen Eingangstür und Ausbauer ihre Aufstellung gefunden hat. Auch bei ihr ist die Vorderseite mit reichem Schnitzwerk versehen, welches neben dem erwähnten Flechtband-Ornament zwischen zwei Blumenvasen einen Kranz enthält, in dem von einer Krone überragt das Doppelmonogramm F R zu lesen ist. Die Bezeichnung »Anno 1751« läßt über die Entstehungszeit keinen Zweifel. Im Gegensatz zu der älteren ist diese jüngere Truhe bemalt, und zwar in vorherrschend blau, grün und rot.

Der Zweck der Truhen ist bekannt: sie enthalten den Hausschatz von Leinenzeug, Feierkleidern und seidenen Tüchern, und sie bergen zugleich in einem Schiebfach einzelne Kleinodien an goldenen Ringen und Ketten, die der Halligbewohner so sehr liebt[209]).

Eine Wiege enthält unsere Dönse nicht. Das Bild einer solchen ist aber auch auf Fig. 35 im Vordergrunde rechts zu sehen, und zwar handelt es sich dabei, wie mir scheint, um dasselbe Exemplar, welches auch Meiborg S. 90 in Fig. 136 abbildet. Er versetzt seine Entstehungszeit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und giebt Nordstrand als Herkunftsort an. Über Bau und Dekoration solcher Wiegen äußert sich Jensen auf S. 234/5 folgendermaßen: »Es ist interessant, daß die Wiegen auf den Inseln in ihrer Form kaum von einer Bettstelle in verjüngtem Maßstabe verschieden, namentlich ältere, häufig mit biblischen Bildern bemalt oder mit erhabenem Schnitzwerk versehen waren und sind. Dieselben sind meistens aus Eichenholz gefertigt und die Seitenwände aus mehreren Täfelchen zusammengestellt. Auf diesen ist beispielsweise die Entwicklung des Kindes oder die Geschichte des Jesuskindes in verschiedenen Bildern zur Darstellung gekommen. Leider sind in der Fluth von 1825 viele derartige kunstvoll ausgestattete Wiegen verloren gegangen.«

Damit ist die Reihe der Möbeln in der Hallig-Dönse erschöpft, und wir haben nur noch einen kurzen Blick auf das kleine Gerät zu werfen, welches

207) Sauermann, Führer S. 12 Anm.
208) Vgl. Stegmann a. a. O. S. 108.
209) Biernatzki a. a. O. S. 17.

Digitized by Google

an den Wänden des Zimmers verteilt, den verschiedensten Aufgaben des Haushaltes zu dienen hat, und welches dabei doch fast durchweg in so zierlichen Formen gehalten ist, daß es zugleich zum Schmuck des Raumes beizutragen vermag. So hängt an dem Pfeiler zwischen den beiden Fenstern ein dreieckiges Gestell, der sogenannte »Tresor«, grün gestrichen mit roten Kanten, auf dessen Querbrettern Teetassen und ähnliches Porzellangeschirr Aufstellung gefunden haben. Die Anfangsbuchstaben der Besitzerin und das Jahr der Entstehung sind in der Inschrift: »17 S. P. 80« angegeben[210]). An der entgegengesetzten Wand neben dem Ofen sehen wir die Uhr, den zierlich geschnitzten Pfeifenhalter und den messingenen Bettwärmer (vgl. Fig. 36), lauter Gegenstände, die wir fast genau in gleicher Form schon in der Hindelooper Kamer kennen gelernt haben, und die somit wiederum die Ähnlichkeit mit der holländischen Hauskultur hervortreten lassen. Hier wie dort hat der Bettwärmer den in durchbrochener Arbeit gefertigten Deckel, dessen Ornament an unserem Stücke eine Vase mit schweren stilisierten Blumenranken und die Bezeichnung: »Ancke Broders — Broder Melfsen 1738« trägt. Die Uhr als solche scheint in Schleswig zuerst an der Westküste und also auch wohl auf den Halligen sich eingebürgert zu haben. Sie war hier schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts bei Großbauern anzutreffen, und 100 Jahre später hatten selbst kleine Leute dort schon ein Gehwerk, Zeigerwerk oder Stubenwerk im Gehäuse, während sich zu derselben Zeit in anderen Gegenden z. B. südlich von Kolding, selbst ansehnliche Höfe noch mit einer Sonnenuhr oder mit einem Stundenglase für drei oder vier Stunden begnügten[211]). Zieht man diese allgemeine Geschichte der Verbreitung der Uhr in Nordfriesland in Betracht, und nimmt man dazu, daß auch Clement S. 135 angiebt, daß die Stubenuhr »gemeiniglich eine friesische von Holland her« gewesen sei, so kann man die Vermutung nicht abweisen, daß auch ihre Einführung in Nordfriesland dem holländischen Einfluß zu verdanken sei. Wie in Hindeloopen ist auch hier das Uhrwerk zum Schutz gegen den Staub mit einem weißen Leintuch überhängt.

Als letztes Stück kleinen Gerätes finden wir über dem Guckfensterchen neben der Eingangstür eine Art Präsentierteller aufgehängt, der mit reichem Schnitzwerk ausgestattet ist, und von dem man mir sagt, daß er zum Tragen der Täuflinge benützt worden sei. — Daß in der Stube des Museums das Mangelbrett fehlt, welches auch auf den Halligen in schöngeschnitzten Exemplaren als Minnegabe verschenkt wurde und in jedem Hause anzutreffen war, und daß wir ebenso uns vergebens nach der üblichen Feuerkieke (dänisch »Kike« oder »Stof«) umsehen, ist lediglich als Zufall zu betrachten, der eine noch auszufüllende Lücke in der Stubenausstattung erkennen läßt.

210) Abbildungen solcher »Tresors« finden sich bei Schwindrazheim S. 137 und auf dem Halligblatt des Deutschen Bauernhaus-Werkes Abb. 27. Für die Heidegegenden Mittelschleswigs erwähnt sie Meiborg S. 108.

211) Meiborg S. 192. — Über die Geschichte der Uhr in Skandinavien vgl. Troels-Lund, »Tägl. Leben« S. 214—218. — Für Sylt gibt auch Jensen S. 198 noch Stundengläser an, indem er, wie es scheint, die Zeit um 1725 dabei im Auge hat.

Ein über der Eingangstür angebrachtes Schiffsbild, sowie das von der Decke herabhängende Schiffsmodell sind vor allem als Erinnerungsstücke aufzufassen, während die auf den Gesimsbörten aufgestellten Porzellanteller sowohl als Reiseandenken wie als Dekorationsstücke auf den Bewohner der Stube herabblicken. In diesem Zusammenhange ist auch noch einmal auf die Nippsachen hinzuweisen, die wir in dem Glasschränkchen der Rückwand zu bemerken, schon früher Gelegenheit hatten, und deren Wertschätzung den Nordfriesen in gleicher Weise mit den Holländern wie mit den Skandinaviern gemeinsam war[212]).

Ein paar merkwürdige Dekorationsstücke muß ich noch erwähnen, die zwar in der Dönse des Museums fehlen, die aber sich offenbar allgemeiner Beliebtheit erfreuten. Kohl schreibt darüber (I, 113—114): »In der Mitte des Zimmers hingen an bunten Schnüren zwei Glaskugeln, die inwendig wie Spiegel mit Staniol überzogen waren und alle Gegenstände in einem Miniaturbilde zurückspiegelten. Solche Glaskugeln, so groß wie Straußeneier, findet man hier fast in jedem wohleingerichteten Zimmer. Ich weiß nicht, woher die Leute sie beziehen«. —

So nehmen wir von der Halligstube Abschied, indem wir mit einem letzten Überblick noch einmal den harmonischen Eindruck des kleinen, aber in allen Einzelheiten für Land und Leute so charakteristischen Raumes mit voller Frische auf uns wirken lassen, und noch einmal überzeugen wir uns wie zur Kontrolle, daß auch für unsere Dönse die Worte zutreffen, mit denen Weigelt die ihm so wohlvertraute Halligstube gepriesen hat: »Daß nur Keiner sich auf den Eintritt in eine ärmliche Wohnung gefaßt mache! Alles ist hier eigentümlich, behaglich und im höchsten Grade sauber. Durch die klaren Fensterscheiben dringt das Sonnenlicht ungetrübt und beleuchtet ein zum Empfange vorbereitetes Zimmer. Die Wände sind mit sogenannten Kacheln ausgesetzt, das sind gebrannte und mit Glasur überzogene Steine, entweder mit Arabesken oder mit Szenen aus der biblischen Geschichte bemalt, wie man das häufig auf alten Öfen findet; an den Wänden hängen Bilder, zum Teil solche, die dem Geschmack keine Schande machen; eine kleine Büchersammlung, in welcher die Bibel nicht fehlen darf, ein Glasschrank mit Porzellan und Silbergeschirr, kurz Alles zeigt uns statt der erwarteten Armut vielmehr einen gewissen Grad von Wohlhabenheit, besonders auf den größern der Halligen. Der Tisch ist mit sauberm Leinen gedeckt, das Wasser brodelt in dem blanken messingenen Kessel; allerlei Backwerk, gutes Brot, Butter und Käse ist für den Gast zurecht gestellt. Das Beste aber sind die über den Besuch frohen Menschen« [213]).

Die Bekanntschaft dieser Menschen selbst muß dem Museumsbesucher versagt bleiben, aber da wir ihr Haus und ihre Stube musterten, ist auch von ihrem eigenen Wesen vor unserem geistigen Auge ein Bild erstanden;

212) Vgl. Tröls-Lund, »Tägl. Leben«. S. 214.

213) Weigelt, a. a. O. S. 25. — Über die große Sauberkeit der Friesen vergl. Jensen S. 80; Johansen S. 33. Kohl I. S. 66/67. 113 und 173.

denn die Wände, in denen sie leben, erzählen von ihrer Arbeit und ihren Gefahren, von ihrem Glauben und von ihrer Empfänglichkeit für freundliches und zierliches Wesen der äußeren Erscheinung, und über dem ganzen Hausrat liegt ein Glanz und ein Schimmer, daß es uns ist, als sei die Hausfrau soeben durch die Dönse gegangen, um mit säubernder Hand noch einmal alles für unseren Anblick herzurichten.

Digitized by Google

LITERARISCHE NOTIZEN.

Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodemensis. Ein Beitrag zur Ikonographie und Literaturgeschichte des 12. Jahrhunderts. Von Dr. Jos. Ant. Endres, o. Professor am k. Lyceum in Regensburg. Kempten. Verlag der Jos. Köselschen Buchhandlung. 1903. VIII. 78 SS. und 5 Tafeln.

Der reiche Skulpturenschmuck des nördlichen Portals von St. Jakob in Regensburg hat lange den Scharfsinn der Exegeten beschäftigt. Man hat den Erklärungsgrund in der germanischen Mythologie gesucht und angesehene Gelehrte sind dieser Ansicht beigetreten. Man hat anderseits auf jede eingehende Deutung verzichtend in den Figuren und Tieren phantastische Erfindungen gesehen. Auch der nächstliegende Gedanke, daß ein christlich-kirchliches Kunstwerk seine Erklärung in christlichen Ideen suchen muß ist nicht unbeachtet geblieben, aber auch der neueste Versuch von Goldschmidt, der die Grundgedanken im Psalter zu finden glaubte, hat nicht vollkommen befriedigt. Endres legt seiner Erklärung den Kommentar des Honorius Augustodemensis zum Hohen Lied zu Grunde und wenn in seiner Beweisführung einige Einzelheiten unbestimmt bleiben, so ist sie doch im Ganzen unzweifelhaft richtig. Die weit ausholende Arbeit ist methodisch vortrefflich angelegt und durchgeführt und wohl geeignet, weiteren Studien in dem entlegenen Gebiete der Symbolik mittelalterlicher Kunst als Grundlage zu dienen. β.

Führer durch die Fränkische und Hersbrucker Schweiz mit den Anhängen: Rad-Touren und Geologie der Fränkischen Schweiz (von Dr. W. von Knebel). Herausgegeben von Karl Brückner, Lehrer in Gößweinstein. Mit einer Spezialkarte, 8 Kunstdruck-Illustrationen, 6 Plänen und einem Routenkärtchen. Wunsiedel, Verlag von G. Kohler. 1904. 103 SS. 8.

Ohne das unbillige Urteil des Verfassers und des Verlegers über die bisher vorliegende Reiselitteratur der Fränkischen und Hersbrucker Schweiz unterschreiben zu wollen, können wir allen Freunden des Wanderns diesen neuen Führer nach alten Reisezielen aufs beste empfehlen, der in bündiger Form all das vorbringt, was einem leichtbepackten Touristen jeweils an Ort und Stelle zu wissen nottut, neben dem eigentlichen »Führen« aber noch Zeit und Gelegenheit findet für die mancherlei Wunder der Natur (Geologie, Flora, Fauna) den Blick zu öffnen und hier und dort geschichtliche Erinnerungen wach zu rufen. Das mit Karten, Plänen und einzelnen hübschen Ansichten trefflich ausgestattete Büchlein ist zugleich ein beredtes Zeugnis der schönen Erfolge des rührigen Fränkischen Schweiz-Vereins. HH.

Wasgaubilder von August Becker. Mit dem Bildnis und einem Facsimile des Verfassers. Kaiserslautern. Verlag der Thieme'schen Druckereien, G. m. b. H. 1903. III u. 203 SS. 8.

Unter dem Titel »Wasgaubilder« werden uns sechs farbenfrohe Schilderungen heimatlicher Wanderfahrten aus der Feder des bekannten pfälzischen Dichters geboten. Eine pietätvolle Hand hat diese Blätter aus Aug. Beckers Nachlaß, wie sie vorlagen, zu einem liebenswürdigen Buche vereinigt. Wiederholte Ausflüge und kleine Reisen durch die südl. Pfalz und ins nördliche Elsaß, denen eifriges Durchforschen einschlägiger Quellenwerke und Darstellungen folgte oder voranging, neue Eindrücke im Verein mit sonnigem

Gedenken einer im Banne der Hardtberge verlebten glücklichen Jugend haben diese ansprechenden Studien gezeitigt, reich an bemerkenswerten Gedenken und prächtigen Beobachtungen über Land und Leute. In ansprechender Form schenkt diese seine besten Erinnerungen ein begeisterter Freund und feiner Kenner der Naturschönheiten des Mittelgebirgs, der bald dem Schauplatz der Waltharisage nachspürt, bald verblassende Bilder aus geschichtlicher Vergangenheit aufrollt, bald auf Goethe's Wanderpfaden dahinschreitet und in Sesenheim sinnig die »Wallfahrt« beschließt. Die Datierung der einzelnen Aufsätze weist freilich wiederholt eine ganze Spanne Zeit zurück und macht es begreiflich, daß aus dem bunten Strauß hie und da auch wohl ein welkendes oder vergilbtes Blatt herauslugen mag, die Frische und Unmittelbarkeit des Ganzen aber wird die nicht wenigen alten Freunde der Becker'schen Muse »hüben« und »drüben« nicht enttäuschen und neue gewinnen. H. H.

Beiträge zur Stoss-Forschung. Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Von Berthold Daun. Mit 89 Abbildungen in Autotypie. Verlag von Karl W. Hiersemann. Leipzig 1903. VIII und 187 S. 8.

Daun stellt Veit Stoß nicht nach der üblichen Art als den Nürnberger Künstler hin, von dem sich zufällig einzelne Werke auch in Krakau befinden, sondern er läßt seine polnische Tätigkeit als gleichberechtigt neben die Nürnberger treten und aus beider Vermischung seine Eigenart erwachsen. Vielleicht geht Daun hierin etwas zu weit, vielleicht drängt er die Polonismen in Stoß' Kunstcharakter allzu sehr in den Vordergrund, jedenfalls ist aber diese Beurteilung des originellen Künstlers von einer höheren Warte aus recht erfreulich und geeignet, mehr in sein Wesen einzudringen zu lassen, als es bisher geschah.

Allerdings wurde dadurch die Arbeit wesentlich schwieriger und man wird dem Verfasser seine Anerkennung nicht versagen können für die Sorgfalt, mit der er auf seinen, in jenen Gegenden bekanntlich nicht sehr erfreulichen Studienreisen vorgegangen ist; denn er hat alle polnischen und ungarischen Werke, die in den Kreis seiner Arbeit fielen, persönlich untersucht und wieder in die deutsche Kunstgeschichte eingeführt. Hand in Hand damit geht die Verarbeitung der ziemlich reichen polnischen Stoßliteratur, die den meisten deutschen Kunstgelehrten ebenfalls unbekannt gewesen sein wird.

Mit der Behandlungsweise der authentischen Werke Stoß' wird man durchaus einverstanden sein können. Die Charakterisierung der einzelnen Stücke ist knapp, vielleicht hie und da etwas trocken; doch enthält sich Daun durchaus des in der heutigen Kunstschriftstellerei leider nimmer mehr aufkommenden einseitigen Lobredens und Schönfärbens und damit aller leeren Phrasen. Der Autor steht auf dem Boden einer rein historischen Behandlungsweise und vermeidet deshalb auch durchgehends die bei der deutsch-mittelalterlichen Plastik nur sehr bedingt nützlichen ästhetischen Raisonnements.

In den Zuschreibungen kann ich Daun nicht voll beipflichten. Soweit die beigegebenen Abbildungen ein Urteil zulassen, komme ich gelegentlich zu abweichenden Ansichten, auch die Worte Dauns vermögen mich dort nicht zu überzeugen; so beispielsweise bei der Grabplatte des Bischofs Johannes V. Gruszcynski im Dom zu Gnesen. Dem, was er von den Werken im Germanischen Museum, die natürlich einen großen Raum in der Arbeit einnehmen, mitteilt, kann ich durchweg zustimmen. Daun will nur nach authentischen Werken zuschreiben, allein tatsächlich wird er doch hie und da diesem einzig richtigen Prinzip untreu und läßt die Kette länger werden. Daß die Resultate damit anfechtbar und für das Gesamtbild störend werden, ist selbstverständlich.

Die Stoß-Schule, die in der üblichen Beurteilung der fränkischen Plastik eine große Rolle spielt, wird auch bei Daun sehr breit behandelt, allerdings tritt hier im Unterschied zu früheren Arbeiten über Stoß sehr wesentlich Polen und Oberungarn auf. Meiner Ansicht nach sollte man die Werkstatt- und Schularbeiten, mit denen die Kunstgeschichte ja stets zu rechnen hat, auf ein Minimum beschränken. Meist sind es doch nur Werke, die in dieser oder jener Hinsicht den authentischen Arbeiten eines Meisters ähneln, in anderem ihnen aber direkt widersprechen. Je nach den Richtlinien, die man sich bei

der Betrachtungsweise gezogen hat, je nach den Voraussetzungen, mit denen man vor das Bildwerk tritt, wird man bald bei diesem, bald bei jenem Meister Analogien finden, und so wandern denn auch derartige Arbeiten in den Kunstgeschichten und den Kunstmonographien heimatlos vom einen Meister zum andern und schaden der richtigen Erkenntnis mehr als sie nützen. In streng wissenschaftlichen Arbeiten sollte deshalb die Kritik engere Grenzen ziehen und sich bei zweifelhaften Werken mit allgemeinen Bezeichnungen begnügen.

Das Kapitel »Stanislaus Stoß« würde ich gerne vermißt haben, denn alle hier genannten Arbeiten wären mit Recht der Stoß-Schule einzureihen gewesen. Die Zuweisung dieser einen individuellen Zug tragenden Gruppe an jenen erstgeborenen Sohn Meister Veits ist gänzlich hypothetisch. »Von allen besprochenen Schulwerken, die mit Veit Stoß eng zusammenhängen, von ihm aber nicht gefertigt sind, stehen diese Schnitzreliefs der Qualität nach am höchsten und rühren von dem bedeutendsten Schüler des Veit Stoß her. Dieser war sein Sohn Stanislaus.« Das ist meines Erachtens kein genügender Grund, um jene Werke mit Stanislaus in Beziehung zu bringen, und kein Mittel, jenen urkundlich mehrfach genannten Meister künstlerisch faßbar zu machen.

Die beiden Schlußkapitel wollen auf negative Weise klärend wirken, indem in ihnen zu den anderweitig dem Stoß zugeschriebenen, von Daun aber ihm abgesprochenen Arbeiten Stellung genommen wird Daun muß hierbei die Wolgemutfrage aufrollen und kommt in seinen Untersuchungen auf eine große Zahl Nürnberger und in der Umgebung Nürnbergs befindlicher Altäre und Einzelstatuen zu sprechen. Naturgemäß ist dabei alles hypothetisch. Mit besonderer Freude ist es zu begrüßen, daß Daun mit den fast traditionell gewordenen Beziehungen der Nürnberger Madonna zu der Pieta in der Nürnberger Jakobskirche bricht. Beide Werke haben doch nur recht wenig mit einander gemein und erwachsen auf dem Boden verschiedener Kunstanschauung, so daß es verwundern muß, daß diese Zusammenstellung immer wiederkehrte. In der Nürnberger Madonna sieht auch Daun der herrschenden Ansicht gemäß ein Werk des Vischerkreises; ob man seiner Zuweisung der Pieta an Wohlgemut, die mit Analogien am Crailsheimer Altarschrein begründet wird, zustimmen darf, ist mir noch zweifelhaft.

Das Daunsche Buch besitzt den großen Vorzug, daß das weit zerstreute, dem Leser im allgemeinen nicht zugängliche Material fast durchweg in Abbildungen wiedergegeben ist; und wenn auch die Autotypien vielleicht etwas zu klein für Detailuntersuchungen sind, so ist doch die Möglichkeit gegeben, die Ansichten des Verfassers nachzuprüfen und wirklich mit dem Lebenswerk Stoß' bekannt zu werden. Auf jeden Fall ist die Arbeit ein trefflicher Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik und wird nach mancher Richtung hin belehrend wirken. Im allgemeinen geht aber aus ihr doch hervor, daß Stoß nicht die künstlerischen Qualitäten besaß, die seinen hohen Ruhm in der Gegenwart rechtfertigten. Er war ein tüchtiger und geschickter Mann, kein hochfliegender Geist; als »Donatello der deutschen Kunst«, wie Daun ihn nennt, möchte ich ihn nicht bezeichnen.

Dr. W. Josephi.

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1904

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

Seite

Die Bauernstuben des Germanischen Museums. Von Dr. Otto Lauffer-Frankfurt a. M. (Mit 2 Tafeln.) 3, 143

Die Holzmöbel des Germanischen Museums. Von Dr. Hans Stegmann. . . . 45, 101

Das angebliche Hirschvogel-Porträt von G. Pencz in Karlsruhe. Von Friedrich H. Hofmann. (Mit 1 Tafel.) 71

Zu Dürers Stich B. 98. Von Alfred Hagelstange. 78

Eine Folge von Holzschnitt-Porträts der Visconti von Mailand. Von Alfred Hagelstange 85

Zu H. S. Beham. (Pauli 832.) Von Dr. E. W. Bredt 121

Der Monatsreiter, Fechter und Fahnenschwinger Sebastian Heußler zu Nürnberg. Von Hans Boesch. 137

Literarische Besprechungen:

Rembrandt von Carl Neumann. Von Dr. E. W. Bredt. 122

Literarische Notizen 38, 80, 133, 196

U. E. Sebald, Nürnberg.

Digitized by Google

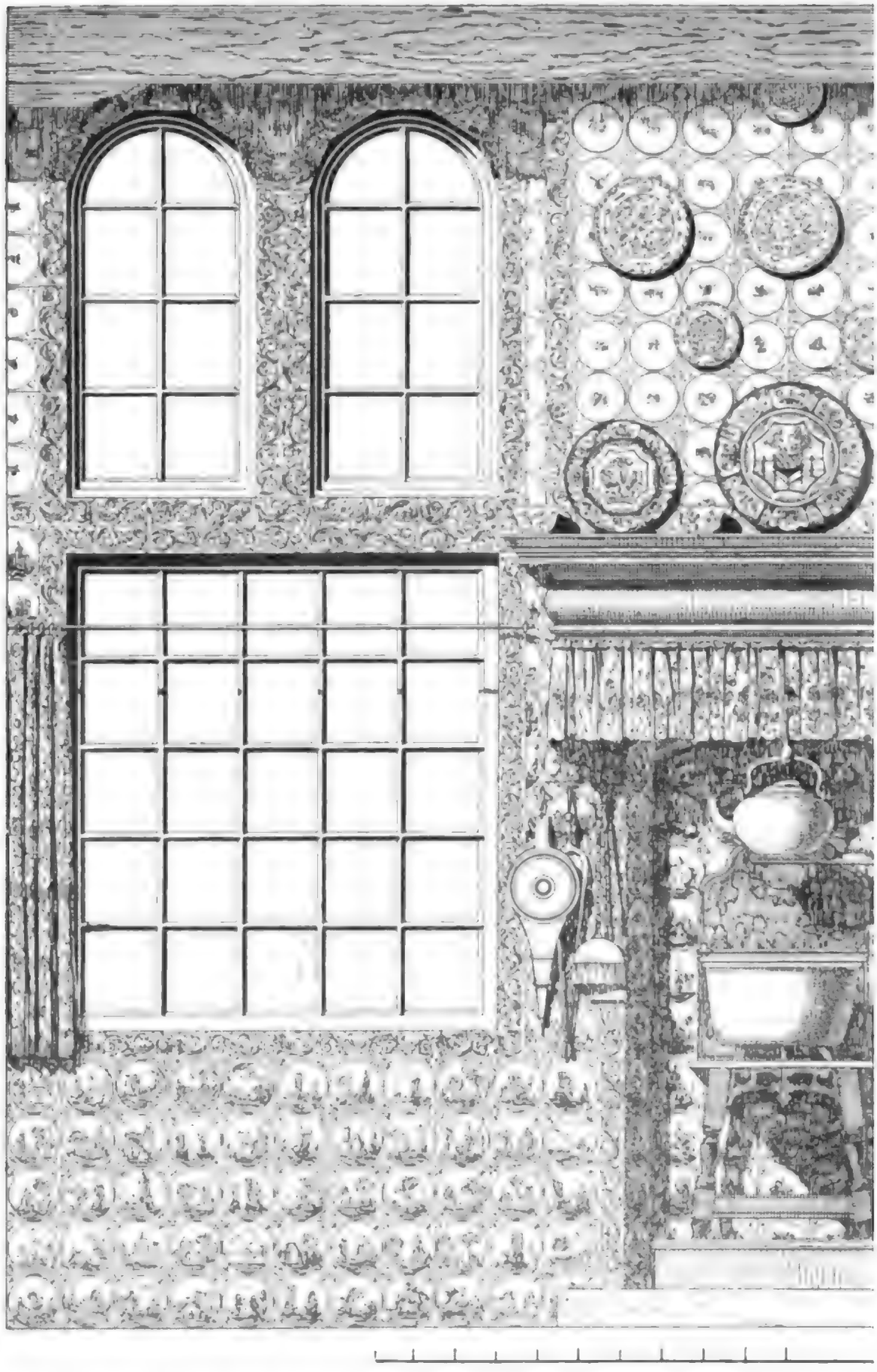
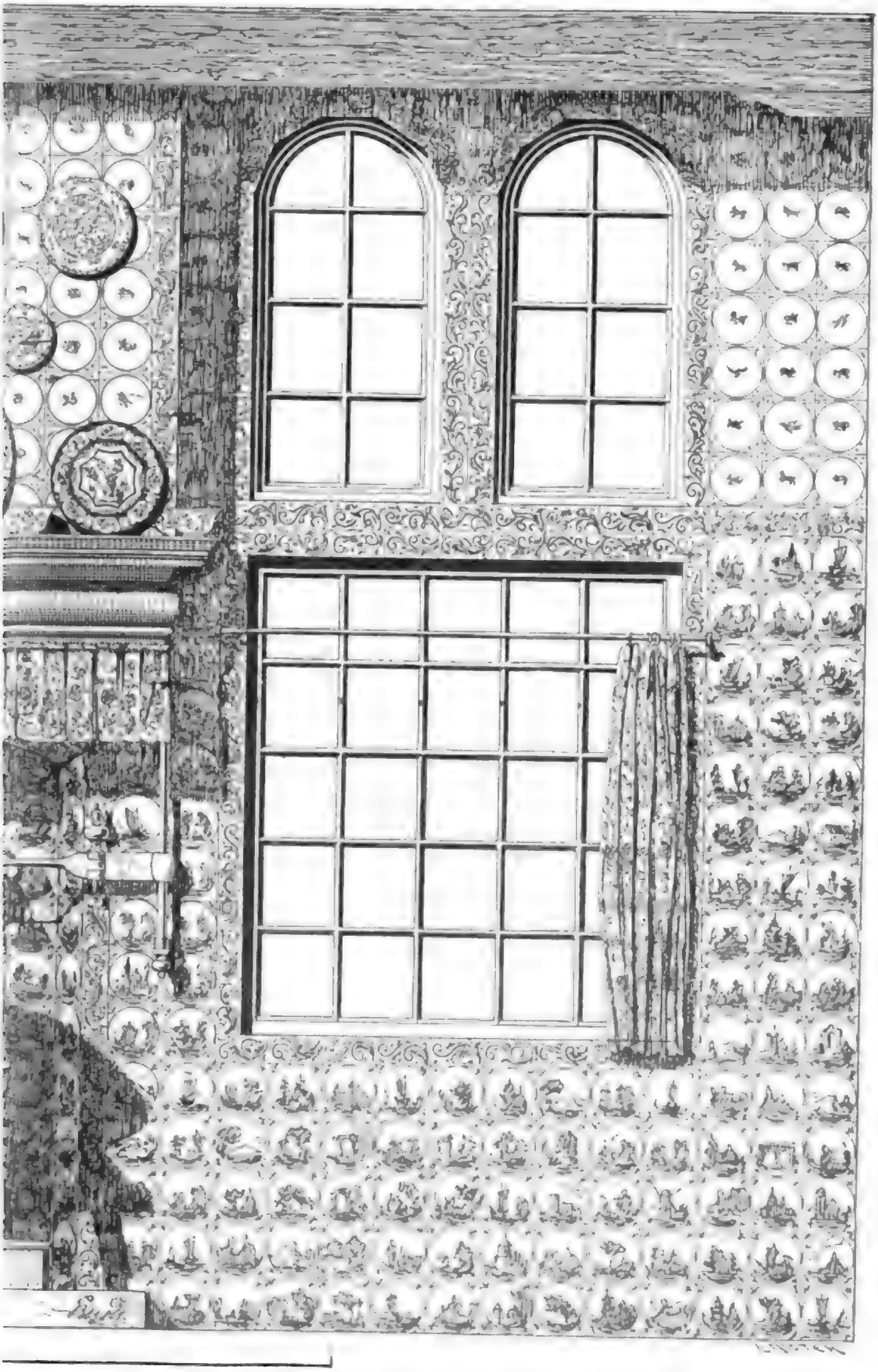


Fig. 22. **Fensterwand de**

Digitized by Google



:r Hindelooper Kamer.

UNIV OF MICH

Bildnis von G. Pencz in der Grossherzoglichen Kunsthalle zu Karlsruhe.

Digitized by Google

Fig. 36. **Ofenwand der Hallig-Dönse im Germanischen Museum.**

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Rheinischer Schrank. Anfang des 16. Jahrhdts.

UNIV OF MICH

Digitized by Google

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

HERAUSGEGEBEN

VOM DIRECTORIUM.

JAHRGANG 1905.

MIT ABBILDUNGEN.

NÜRNBERG

VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS

1905.

Digitized by Google

JÖRG BREU'S HOLZSCHNITTE IM KONSTANZER BREVIER VON 1516.

VON

ALFRED HAGELSTANGE

ie folgenden Zeilen treten nicht mit dem Anspruche auf, als Wegweiser durch unentdecktes Neuland zu dienen, sondern begnügen sich mit der ungleich bescheideneren Aufgabe, die schon früher angelegten Wege zu ebnen, weiter auszubauen und hie und da einen Seitendurchblick zu schaffen, der auf die Nebenpfade etwas Licht wirft, sodaß auch deren Richtungslinien klarer und bestimmter hervortreten, als das bislang der Fall war. Das Verdienst, Jörg Breu zuerst als den Zeichner der Illustrationen unseres Breviers[1]) erkannt zu haben, gebührt Robert Stiassny, der seine interessanten Forschungen im VII. Jahrgang der Zeitschrift für christliche Kunst (1894) niedergelegt hat. Fr. Dörnhöffer akzeptierte diese Zuschreibung im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses (XVIII. 1897), während Campbell Dodgson's Ausführungen im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen (XXI. 1900) noch insofern über eine Zustimmung hinausgehen, als sie die Forschungen Stiassny's in nicht unwesentlichen Punkten ergänzen. Die unbedingt richtige Zuschreibung, die die Annahme Muthers, daß die Illustrationen mit Burgkmair in Verbindung zu bringen seien, hinfällig machte, begegnet heute kaum noch irgendwelchen Zweifeln, sodaß wir dieses Forschungsergebnis ruhig als die Basis weiterer Untersuchungen betrachten dürfen.

Die Abbildungen, die wir diesen Zeilen beigeben, sind samt und sonders erstmalige Reproduktionen in der Originalgröße von 132×82 resp. 37×30 mm.

1) Panzer, Ann. VI. 145. 88. Muther, Bücherillustr. 964.

Digitized by Google

(Initialen). Es fehlt von den Illustrationen des Breviers nur der Titelholzschnitt (Maria mit Kind zwischen den Heiligen Konrad und Pelagius), den wir wiederzugeben nicht für nötig hielten, da sich eine sehr gute Faksimile-Reproduktion nach einem fein kolorierten Exemplare im 5. Jahrgang der Zeitschrift für Bücherzeichen (1895. Tafel, nach S. 98) vorfindet, während eine zweite Nachbildung den oben erwähnten Dodgson'schen Aufsatz ziert, wozu dann noch eine dritte, wenn auch wesentlich verkleinerte Wiedergabe in Warnecke's heraldischen Kunstblättern kommt. Dieser Holzschnitt, der in den Größenverhältnissen etwas von den übrigen ganzseitigen Illustrationen des Breviers abweicht — er mißt 127 × 82 mm. —, wird von L. Gerster in dem eben erwähnten Jahrgange der Zeitschrift für Bücherzeichen als ein Exlibris des Konstanzer Bischofs Hugo von Landenberg erklärt. Dem ist jedoch nicht so, denn die gewählte Zeichnung kündet uns hier nicht den Besitzer, sondern vielmehr den Herausgeber des Buches. Dies findet sich in deutlicher Weise auf der dem Holzschnitt gegenüberstehenden Textseite ausgesprochen, wo wir lesen:

„. . . . . *nos Hugo dei et apostolice sedis gratia episcopus Constantiensis . . . . . Libellos: quos breuiaria vocant . . . . . de nouo diligenter ac laboriose bene correctos et in erratis emendatos Per circumspectum virum Erhardum Ratdolt: Ciuem Augustensem : Calcographum accuratissimum . . . . . Denuo imprimi voluimus es iussimus. Atque in huius rei: et nostre autoritatis testimonium. In fronte cuiuslibet libelli harum literarum seriem vna cum armis nostris depingi mandauimus. . . . .*“ [2]).

Das heißt also: Hugo von Landenberg will sich durch die Aufnahme seines Wappens in den Titelholzschnitt ausdrücklich als geistiger Urheber der Neuausgabe des Breviers betrachtet wissen. Daß auch die übrige bildliche Ausschmückung des Buches auf seine Initiative zurückzuführen ist, dürfte mehr als wahrscheinlich sein, denn der Konstanzer Bischof [3]) war ein fein gebildeter Mann mit stark ausgeprägtem ästhetischem Empfinden. Geschmackvolle Eleganz und herrscherverkündende Pracht entsprachen seiner aristokratischen Natur so sehr, daß seine künstlerischen Unternehmungen direkt als Auslösungen eines persönlichsten geistigen Bedürfnisses zu betrachten sind. Dieses enge Verhältnis zur Kunst, das eine wirkliche Herzensneigung zur Grundlage hatte, spricht sich namentlich in den verschiedenen Bauten aus, die der tätige Kirchenfürst ausführte. So ließ er das Schloß Hegi bei Winterthur ganz neu ausstatten, schmückte Burg Arbon mit den herrlichsten Gemächern [4]), baute Meersburg weiter aus und machte Schloß Markdorf zu einem herrlichen Fürstensitze. In demselben Maße, wie er zu seinem persönlichen Vergnügen gute Bilder und kostbare Miniaturen erwarb, ließ er auch Gemälde in Auftrag geben, um sie zum Präsent machen zu können,

2) Die Abbreviaturen sind aufgelöst.

3) Näheres über ihn bei Studer, Die Edeln von Landenberg, S. 55 ff.

4) Einen Saal dieses Schlosses birgt jetzt das Schweizerische Landesmuseum in Zürich.

Digitized by Google

wie das z. B. bei dem sogen. Landenbergischen Altar der Fall sein wird, den jetzt die Karlsruher Galerie birgt.

Unter solchen Voraussetzungen kann es uns nicht Wunder nehmen, daß der kunstliebende Kirchenfürst auch die Neuausgabe des von ihm verbesserten Breviers mit einem entsprechenden künstlerischen Buchschmuck ausgestattet zu sehen wünschte. Zweifellos hat er Erh. Ratdolt gleich bei Erteilung des Druckauftrages eine dementsprechende Weisung gegeben; und dieser hat sich dann an den ihm geeignetst erscheinenden Künstler gewandt. Als solcher kam aber Jörg Breu aus dem Grunde in erster Linie inbetracht, weil er schon Jahre lang für die Ratdolt'sche Offizin als Illustrator liturgischer Bücher tätig gewesen war. Noch im Jahre vorher (1515) hatte er eine zweibändige Oktavausgabe des Regensburger Breviers und eine Quartausgabe des Missale der gleichen Diözese mit Holzschnitten geschmückt. Beide Werke tragen allerdings die Adresse Georg Ratdolts; doch will das nichts besagen, denn dieser Georg Ratdolt war lediglich Teilnehmer am Geschäfte seines Vaters Erhard. Für Erhard Ratdolt aber arbeitete Breu bereits seit 1504, in welchem Jahre er das von jenem gedruckte Konstanzer Missale [5]) mit zwei größeren Holzschnitten zierte. Von diesen war der eine ein sogen. Kanonbild (der gekreuzigte Christus zwischen Maria und Johannes) [6]), während der andere eine dem Titelholzschnitt unseres Breviers durchaus entsprechende Darstellung aufweist: Maria mit den Konstanzer Schutzheiligen Konrad und Pelagius [7]). Vielleicht hat gerade diese Zeichnung dem bischöflichen Auftraggeber ganz besonders gefallen, sodaß er auch bei seiner neuen Bestellung den Wunsch ausgesprochen haben mag, das Titelbild des Breviers solle im Sujet dem Holzschnitt im Missale entsprechen und womöglich auch ebenso wie die übrigen Illustrationen von dem gleichen Zeichner entworfen werden, der jenes ausführte.

Wenn man die beiden Darstellungen mit einander vergleicht, dann kommt es einem so recht zum Bewußtsein, wie groß der künstlerische Fortschritt war, den Breu's Entwicklung gerade innerhalb dieses Dezenniums zu verzeichnen hat. Die ganze rein statuarische Auffassung des älteren Holzschnitts, dessen Kompositionsweise den unmittelbarsten Einfluß gotischer Altarwerke verrät, ist im Brevier zu Gunsten einer weit beweglicheren Natürlichkeit und Lebendigkeit aufgegeben. Der auf dem Missale-Holzschnitt sichtbare Fußsockel der Madonna erscheint hier durch das viel größer gestaltete Wappen des Bischofs gänzlich verdeckt, und ebenso ist auch die architektonische Umrahmung, dieser eiserne Bestand des gotischen Altarbildes, in Wegfall gekommen. Nur eine leichte Reminiscenz daran ist in dem oberen Bildabschluß übrig geblieben,

5) Panzer, Ann. VI. 133. Weale, Catalogus Missalium. S. 58.

6) P. III. 295. 2. Schreiber, 380. Von Dodgson a. a. O. in drei verschiedenen Etats nachgewiesen. Eine Abb. nach einem Expl. des III. Etat bei Hirth-Muther, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. Tafel 91.

7) Schreiber, 2022. Abb. in der Zeitschrift für christliche Kunst. VI. (1893) Sp. 293/294 und in der Zeitschrift für Bücherzeichen. V. (1895) Tafel, nach S. 96.

Digitized by Google

der allerdings die alte gotische Kleeblattform im Prinzip beibehält, im übrigen aber doch durch die Wahl des Füllhorn- und Delphinmotives deutlich verrät, weß Geistes Kind er ist. Bei den Figuren fällt die Änderung der Tracht des hl. Pelagius am meisten in die Augen, die vielleicht deshalb vorgenommen wurde, weil sie dem Zeichner oder dem Besteller zu stutzerhaft dünken mochte.

Abb. 1. **Bathseba im Bade.**

Auch die Madonna erscheint etwas verändert, insofern als sie den alten byzantinischen Schleier abgelegt hat, sodaß ihr lockiges, die Schultern bedeckendes Haar im vollen Maße zur Geltung kommt. Zwar hat sie in der ganzen Auffassung etwas von ihrer hoheitsvollen Würde und stolzen Heiligkeit eingebüßt, dafür aber viel an echter, schlichter Mütterlichkeit gewonnen, deren äußerer Ausdruck die innigere Vereinigung mit ihrem Kinde ist. Eine einzige Verböserung weist der neue Holzschnitt auf in dem bischöflichen Wappen, bei dem Inful und Pedum im Verhältnis zum Schild etwas zu klein geraten sind.

Digitized by Google

Doch dürfte dieses heraldische Versehen für die Beurteilung des künstlerischen Wertes völlig belanglos sein.

Wenn wir diese erste Darstellung in der Reihenfolge der Illustrationen des Breviers schlechthin als Titelholzschnitt bezeichneten, so soll damit jedoch nicht gesagt sein, daß sie die erste Seite des Andachtsbuches schmückte,

Abb. 2. **Die Verkündigung.**

vielmehr findet sie sich in jeder der bis jetzt bekannten Ausgaben von 1516 auf der Rückseite des zweiten unbezeichneten Blattes, während der in Rotdruck gehaltene Titel des Buches [8]) auf der Rückseite des ersten zu lesen ist, sodaß die Vorderseiten dieser beiden Blätter des Breviers jeweils leer gelassen sind. Die übrigen Illustrationen zeigen je nach der Ausgabe, die sie schmücken, eine verschiedenartige Einordnung innerhalb des Rahmens unseres

8) *Breuiariu juxta ritum et ordinem alme ecc'lie Constañ studiose ac ꝑ uigili cura elaboratu.*

Digitized by Google

Andachtsbuches. Es dürfte daher geboten erscheinen, zunächst einmal die Verschiedenheiten der einzelnen Ausgaben festzulegen, was an der Hand der folgenden bis jetzt bekannten Exemplare geschieht:

A. St. Gallen. Stiftsbibliothek. Inc. 321.
B. München. Hof- und Staatsbibliothek. Liturg. 112. (I.)

Abb. 3. **Die Berufung Petri.**

C. München. Hof- und Staatsbibliothek. Liturg. 112. (II.)
D. München. Hof- und Staatsbibliothek. Liturg. 113.
E. Nürnberg. Germanisches Museum. Inc. 8730.

Von diesen fünf Exemplaren kannte Dodgson A. B. und D. Zwar stimmt seine Beschreibung [9]) von B. insofern nicht, als er von kolorierten Holzschnitten spricht, allein es kann gar kein anderes Exemplar in Frage kommen, zumal

9) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen. XXI. (1900) S. 201.

Digitized by Google

seine weitere Notiz »das farbige Wappen auf dem Titelblatt ist sehr fehlerhaft gedruckt« durchaus der Wirklichkeit entspricht. Koloriert sind die Holzschnitte nur in D., und zwar in sehr übeler Weise.

Die von uns aufgefundenen zwei weiteren Exemplare C. und E. verteilen sich unter die einzelnen Ausgaben derart, daß C. sich der von Stiassny [10]) und Dodgson bereits zitierten zweiten Auflage anschließt, während E. zur ersten gehört. Danach ergibt sich folgende Zusammenstellung:

Abb. 4. **Petrus und Paulus.**

A. = erste Ausgabe.
B. = erste Ausgabe.
C. = zweite Ausgabe.
D. = zweite Ausgabe.
E. = erste Ausgabe.

10) Zeitschrift für christliche Kunst. VII. (1894) Sp. 108.

Digitized by Google

Innerhalb dieser beiden Editionen verteilen sich die Abbildungen folgendermaßen:

1) Maria mit Kind zwischen St. Konrad und St. Pelagius.
I. und II. Ausgabe. (Expl. A. B. C. D. E.): Rückseite des zweiten unbezeichneten Blattes[11]).

Abb. 5. **Das Pfingstfest.**

2) Bathseba im Bade. (Abb. 1.)
I. und II. Ausgabe. (Expl. A. B. C. D. E.): Fol. 1. Sig. A I. (Rücks.)
3) Die Verkündigung. (Abb. 2.)
I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.): Fol. 70. Sig. a II. (R.)
II. Ausgabe. (Expl. C. D.) hat diesen Holzschnitt nicht.

11) Bei Expl. E. findet sich der Holzschnitt auf der Rückseite des ersten unbezeichneten Blattes; doch ist diese Abweichung, da durch das Fehlen des Titelblattes erklärt, nur zufälliger Art.

Digitized by Google

4) Die Berufung Petri. (Abb. 3.)
   I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) Sig. aa I. (R.)
   II. Ausgabe. (Expl. C. D.) hat diesen Holzschnitt nicht.
5) St. Petrus und St. Paulus. (Abb. 4.)
   I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) Fol. 2. Sig. AA II. (R.)

Abb. 6. **Randeinfassung mit dem Stammbaum Jesse.**

   II. Ausgabe. (Expl. C. D.) Fol. 1. Sig. AA I. (R.) und Fol. 2. Sig. AA II. (R.)
6) Das Pfingstfest. Abb. 5.)
   I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) hat diesen Holzschnitt nicht.
   II. Ausgabe. (Expl. C. D.) Sig. A I. (R.)
7) Randeinfassung mit dem Stammbaum Jesse. (Abb. 6.)
   I. und II. Ausgabe. (Expl. A. B. C. D. E.) Fol. 2. Sig. A II. (Vorders.)

Digitized by Google

8) Randeinfassung mit der Jahreszahl 1515. (Abb. 7.)
   I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) Fol. 71. Sig. a III. (V.) und Fol. 3. Sig. AA III. (V.)
   II. Ausgabe. (Expl. C. D.) Fol. 69. Sig. A II. (V.) und Fol. 3. Sig. AA III. (V.)

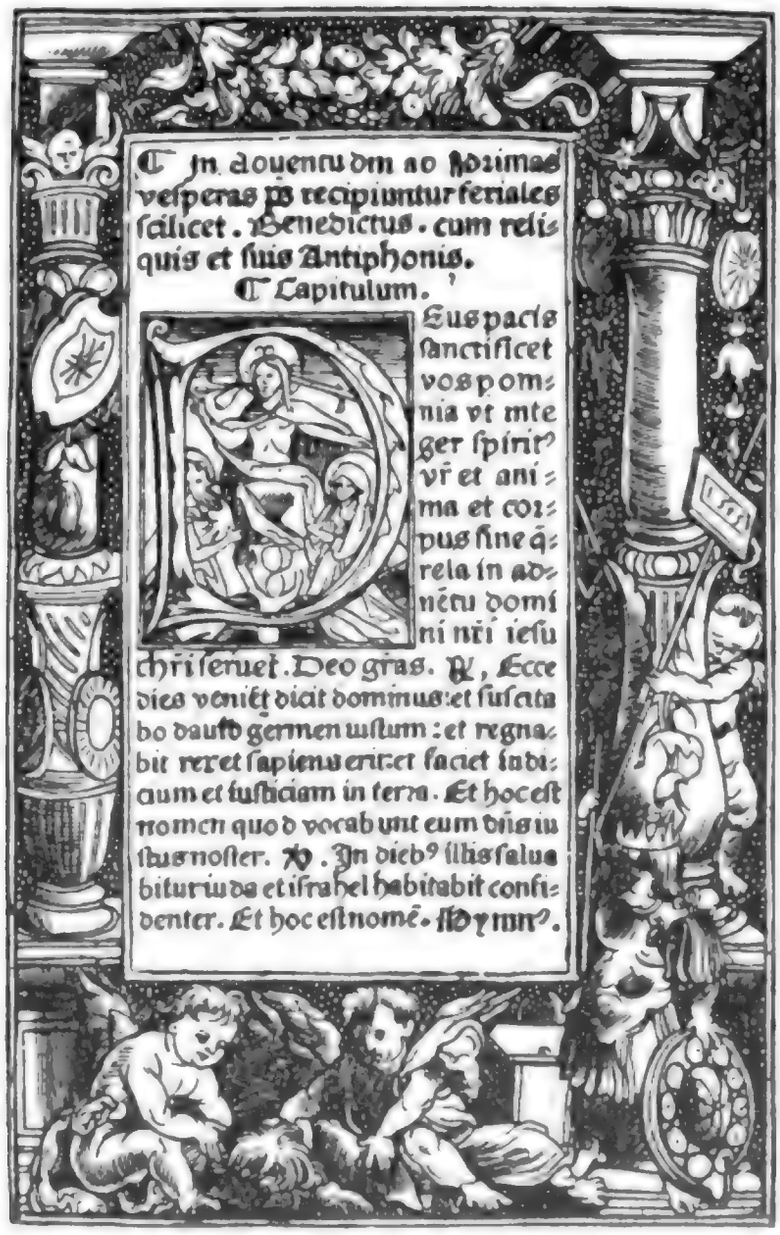


Abb. 7. **Randeinfassung mit der Jahreszahl 1515.**

9) Randeinfassung mit der Jahreszahl 1516. (Abb. 8.)
   I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) Fol. 1. Sig. aa II. (V.)
   II. Ausgabe. (Expl. C. D.) Fol. 2. Sig. aa II. (V.)
10) Initial B — David mit der Harfe. (Abb. 6).
   I. und II. Ausgabe. (Expl. A. B. C. D. E.) Fol. 2. Sig. A II. (V.)
11) Initial D — Christus als Weltenrichter. Abb. 7.)
   I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) Fol. 71. Sig. a III. (V.)
   II. Ausgabe. (Expl. C. D.) hat diesen Holzschnitt nicht.

Digitized by Google

12) Initial J — St. Jakobus (?) und St. Andreas. (Abb. 8.)
I. Ausgabe. (Expl. A. E. E.) Fol. 1. Sig. aa II. (V.)
II. Ausgabe. (Expl. C. D.) hat diesen Holzschnitt nicht.
13) Initial E — Der Evangelist Lukas mit dem Ochsen. (Abb. 9).
I. und II. Ausgabe. (Expl. A. B. C. D. E.) Fol. 3. Sig. AA III. (V.)

Abb. 8. **Randeinfassung mit der Jahreszahl 1516.**

14) Initial V — Die Ausgießung des hl. Geistes. (Abb. 10.)
I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) hat diesen Holzschnitt nicht.
II. Ausgabe. (Expl. C. D.) Fol. 69. Sig. A II. (V.)
15) Initial D — St. Urban. (Abb. 11.)
I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) hat diesen Holzschnitt nicht.
II. Ausgabe. (Expl. C. D.) Fol. 2. Sig. AA II. (V.)

An der Hand dieser Zusammenstellung ergeben sich für den Bestand der Illustrationen in den zwei verschiedenen Ausgaben folgende Unterschiede:

Digitized by Google

Die Verkündigung (Abb. 2) und die Berufung Petri (Abb. 3) fehlen in der zweiten Ausgabe, die an Stelle dieser beiden Holzschnitte das in Ausgabe I nicht vorhandene Pfingstfest (Abb. 5) sowie eine Wiederholung der Darstellung der beiden Apostelfürsten (Abb. 4) aufweist. Außerdem sind in Ausgabe II die Initialen D (Christus als Weltenrichter; Abb. 7) und J (St. Jakobus? und St. Andreas; Abb. 8) in Wegfall gekommen, während dafür zwei in der ersten Ausgabe nicht vertretene neue Initialen V (Die Ausgießung des hl. Geistes; Abb. 10)[12]) und D (St. Urban; Abb. 11)[13]) aufgenommen sind.

Was die aus der Zusammenstellung weiterhin ersichtliche Kongruenz der Exemplare A. B. E. einerseits und C. und D. andererseits betrifft, so erfährt diese nur insofern eine kleine Einschränkung, als zunächst einmal Expl. D. im Vergleich zu C. eine wohl ausschließlich auf Rechnung des Buchbinders zu setzende falsche Zusammenstellung der einzelnen Teile aufweist. So wenig dieser Unterschied das Wesen des Buches berührt, so sehr ist eine bei den Expl. A. und E. zu konstatierende Abweichung von Wichtig-

Abb. 9. **St. Lukas.**

Abb. 10. **Pfingstfest.**

Abb. 11. **St. Urban.**

keit, da sie uns den Nachweis liefert, daß das Andachtswerk nicht — wie die Forschung bisher annahm — aus einem, sondern aus zwei Bänden besteht. Ebenso wie bei dem in der gleichen Offizin erschienenen Regensburger Brevier von 1515 hat man auch in unserem Falle zwischen einem Sommer- und einem Winterteil zu unterscheiden; sodaß Expl. A. und E., wie sich aus dem Index am Eingang resp. Schluß der Bände ergiebt, Beispiele des Winterteils unseres Breviers wären, während alle übrigen (B. C. D.) Beispiele von Sommerteilen sind, und zwar B. von einem Sommerteil der ersten, C. und D. dagegen von solchen der zweiten Ausgabe.

Wenn wir nach dieser Übersicht über die Verteilung des Illustrationsmaterials einen Blick auf die Kompositionen selbst werfen, so fällt uns bei den Figuren zunächst das Hauptcharakteristikum des Breu'schen Zeichenstiles auf: schemenhafte, marklose Gestalten, denen ein Knochengerüst völlig abzugehen scheint; eine Eigenart, die sich auch bei der graphischen Darstellung von Tierkörpern wiederholt, so daß z. B. das Hündchen auf Abb. 1 kaum mehr den Eindruck eines Lebewesens macht, sondern eher an ein

12) Diese Initiale hat schon im Sommerteil des Regensburger Breviers Verwendung gefunden: Fol. 1. Sig. h I. (V.)

13) Dodgson hat diesen Holzschnitt merkwürdigerweise übersehen.

Digitized by Google

abgezogenes Tierfell erinnert, von dem der Kopf noch nicht abgetrennt ist. Die Gesichter der Figuren sind zum Teil durch Schlagschatten verhüllt, die durch schräge Schraffierung gegeben werden und des öfteren recht unmotiviert auftreten. Diese Art der Schattierung ist für Breu geradezu typisch, wenngleich auch zugegeben werden muß, daß auch andere Meister wie z. B. Weiditz sich ihrer dann und wann bedienen. Charakteristisch sind fernerhin die tiefliegenden Augen sowie die stark ausgebildete, des öfteren seitlich verschobene Unterlippe. (Vgl. bes. Abb. 1 und 3.) In den Gewandungen beobachten wir einen leichten ungezwungenen Linienfluß, der nur selten durch krauses, verästeltes Gefältel unterbrochen wird, das hie und da die typische Form von länglichen Nadelöhren annimmt. Die Landschaft zeigt lichte Fernen, aus denen die in einfachen Umrissen gezeichneten zackigen Bergformationen scharf heraustreten, während Vorder- und Mittelgrund in der Regel durch architektonische Motive belebt sind[14]).

Diesen Elementen, aus denen sich die künstlerische Gestaltungsweise Breus in der Zeit um 1515 zusammensetzt, begegnen wir in dem schon genannten Regensburger Missale ebenso wie in den Holzschnitten der im gleichen Jahre bei Hans Miller in Augsburg erschienenen Reisebeschreibung des Ritters Ludovico Vartoman von Bologna[15]); desgleichen auch in den für Breu inbetracht kommenden Illustrationen des von Hans Schönsperger jun. gedruckten »Leiden Jesu«[16]) des Wolfgang von Man. Diese Arbeiten zeigen unseren Künstler auf dem Höhepunkte seines Schaffens, wo er in wirklich modernem Stilgefühl die Befangenheit seiner frühen noch durchaus gotisches Empfinden verratenden Zeichnungen überwunden hatte, ohne aber schon dem lässig flüchtigen Manierismus verfallen zu sein, der für die Arbeiten aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens (etwa von 1525 an) charakteristisch ist, sodaß dadurch eine klare Scheidung dieser späteren Holzschnitte von denen des jüngeren Breu, seines Sohnes — der nach den Augsburger Handwerksbüchern[17]) am 1. Mai 1534 das Zunftrecht seines Vaters erhalten hat und elf Jahre nach diesem (1547) gestorben ist — immer noch erschwert, ja nahezu unmöglich gemacht ist.

Wie leicht und sicher ihm in jener Zeit die Wiedergabe des nackten menschlichen Körpers von der Hand ging, zeigt der gute Akt der Bathseba auf unserer ersten Abbildung, die als weiteren Vorzug eine sehr glückliche Inszenierung aufweist, bei der trotz aller Mannigfaltigkeit der Motive dennoch jede Überladenheit und Schwulstigkeit des architektonischen Aufputzes ver-

14) Wer mit W. Schmid (Rep. f. Kunstw. XIX. 1896. S. 285) und Fr. Dörnhöffer für Breu eine italienische Reise konstruieren will, findet in der architektonischen Ausstattung der Landschaft auf Abb. 3 beachtenswerte Motive.

15) Muther, 1020. Eine Reproduktion des Titelholzschnittes findet sich im Katalog der Freiherrl. von Lipperheide'schen Kostümbibliothek I, S. 575; ferner auch bei Mühlbrecht, Die Bücherliebhaberei in ihrer Entwicklung bis zum Ende des XIX. Jahrh. II. Aufl. S. 81.

16) Muther, 941.

17) Publiziert von Rob. Vischer in den »Studien zur Kunstgeschichte«. S. 478 ff.

Digitized by Google

mieden ist, wie sie sich in den meisten derartigen Darstellungen breit macht, deren uns die Renaissance eine ganz erhebliche Anzahl geschenkt hat. Überhaupt hat sich Breu in diesen Illustrationen der Renaissancearchitektur nur in der geschmackvollsten Weise bedient. Das zeigt uns die von Säulen getragene offene Kuppelhalle auf Abb. 2 ebenso wie das einfache von Pfeilern flankierte Portal mit dem Muschelmotiv im Rundbogen (Abb. 4). Die vor diesem Torbogen stehenden Apostelfürsten sind kleine Meisterstücke individualisierender Gestaltungsweise; Petrus:[18]) schwächlich, bedächtig, sorgenvoll, vergrämt und von der Last der Riesenschlüssel und Tiara arg bedrückt; Paulus: energisch, trotzig, zielbewußt, ein Mann der Tat und jederzeit bereit, das locker in der Hand ruhende Schwert als letztes Mittel zur Durchsetzung seiner festgefaßten Entschlüsse auszuspielen; zwei Repräsentanten der Kirche, wie sie von der graphischen Kunst kaum jemals in glücklicherer Weise einander gegenüber gestellt worden sind, sodaß selbst Burgkmair's großer Holzschnitt aus der Sammlung Mitchell in London[19]) hinter diesem kleinen Blättchen zurückbleibt. Mit dem gleichen Geschick, wie hier bei monumental-statuarischer Auffassung dennoch jede statuenhafte Erstarrung einer gotischen Zeichenweise vermieden erscheint, sind umgekehrt die Bewegungsmotive diskret, aber sicher herausgearbeitet. So in dem schwebenden Engel der Verkündigung (Abb. 2) und vor allem in dem aus seinem Fischerkahne heraussteigenden Petrus (Abb. 3), während der Christus, der in den wesentlichen Zügen nur eine Vergrößerung der gleichen Figur aus einer Initiale des Regensburger Missales von 1515[20]) ist, eine nicht ganz so glückliche Figur macht.

Alles in allem sind die kleinen Blätter treffliche Beispiele einer geschickten Verarbeitung neuer stilistischer Elemente, und zwar nicht nur figürlicher, sondern vor allen Dingen auch ornamentaler, wie uns die in Abbildung 7 und 8 wiedergegebenen Randleisten zeigen, für die der Motivenschatz der italienischen Frührennaissance den Bestand von Balustersäulen, Festons, Füllhörnern, Bändern, Perlschnüren, Zierschilden und Schrifttäfelchen abgegeben hat. Eine ausgesprochen gotische Stilisierung zeigt nur die Randzeichnung mit dem Stammbaum Jesse (Abb. 6), während das Vollbild mit der Darstellung des Pfingstfestes in dem stilistischen Rahmen der übrigen Illustrationen überhaupt keinen Platz hat.

---

18) Vergl. den Typus des Heiligen auf den Titelholzschnitten des Regensburger Missales sowie des Breviers von 1515. Eine sehr nahe Verwandtschaft mit dem letztgenannten von Dodgson abgebildeten Holzschnitt zeigt Schäuffeleins St. Petrus auf Sig. O IV. (V) vom »*Drit Thail Christenlicher Predigen . . . Durch Johann von Eck . . .*« (Ingolstadt, Verl. Jörg Krapff und Jakob Vogker. 1531). Der gleiche Holzschnitt findet sich wieder in »*Quintae partis Johan. Eckii in Lutherum et alios. Tomus Tertius Homiliarum de Sanctis.*« (Augsburg, Alexander Weyssenhorn, 1534.) Sig. M III. (V.) Vermutlich ist er erstmalig in dem 1513 erschienenen »Heiligenleben« vertreten, das Hans Othmar in Augsburg für den Verleger Johann Rynmann druckte.

19) Hirth und Muther, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. Tafel 85/86.

20) Initiale D. (Der reiche Fischfang). Fol. CC. Sig. A I. (V.)

Digitized by Google

Dieser schlecht geschnittene Holzschnitt wird von Stiassny[21]) ebenfalls Breu zugeschrieben, während Dodgson[22]) die Ansicht vertritt, daß er mit unserem Künstler, ja wahrscheinlich sogar mit der Ratdolt'schen Offizin, nicht das mindeste zu tun habe. Zur letzteren Auffassung konnte er nur dadurch gelangen, daß er das Blatt bloß als einen zufälligen Bestandteil eines bestimmten Exemplares unseres Breviers erklärte; er glaubte, der Holzschnitt sei nur versehentlich in das Expl. D. eingeklebt worden. Daß dem nicht so ist, zeigt das von uns aufgefundene Expl. C., das von dem betreffenden Blatte eine bei weitem deutlichere Vorstellung zu geben vermag, als dies bei D. der Fall ist, wo der Holzschnitt durch eine rohe Kolorierung auch noch die wenigen Qualitäten verloren hat, die ein nicht sehr geschickter Formschneider von der Originalzeichnung übrig gelassen hat. Daß Dodgson im Hinblick auf dieses arg geschändete Exemplar den Holzschnitt Breu nicht zuschreiben zu dürfen glaubte, kann uns nicht Wunder nehmen. Ebensowenig glauben wir aber auch, daß er nach Kenntnisnahme des von uns abgebildeten Blattes aus C. bei seinem absprechenden Urteil verharren wird. Denn so sehr die Zeichnung auch unter einer flüchtigen Arbeitsweise des Holzschneiders gelitten haben mag, so ist doch von der Originalskizze so viel übrig geblieben, daß in Typenbildung, Faltengebung und Strichführung eine augenfällige Verwandtschaft mit dem schon eingangs erwähnten Kanonblatt von 1504 nicht von der Hand zu weisen ist.

In welchem Werke der Holzschnitt allerdings erstmalig Verwendung gefunden haben mag, wissen wir augenblicklich noch nicht zu sagen. Stiassny's Vermutung, er könnte vielleicht das von E. Ratdolt 1509 gedruckte Breviarium Constantiense[23]) geziert haben, wurde bereits von Dodgson als unzutreffend nachgewiesen, da diese Ausgabe, wie sich an der Hand des im Britischen Museum befindlichen Exemplares ergab, außer dem Bischofswappen auf der Rückseite des ersten Blattes überhaupt keine anderweitigen Illustrationen enthält. An die Editio Princeps von 1499[24]) kann man ebensowenig denken, da sie gar nicht illustriert ist. Ein ähnliches gilt von der Ausgabe von 1501[25]), die ebenfalls keine Illustrationen im eigentlichen Sinne aufweist, sondern als einzigen Schmuck das Erhard Ratdolt'sche Druckerzeichen und eine Reihe ornamentaler Initialen enthält.

Es bleibt uns daher vorläufig nur übrig, uns zu bescheiden und von einem glücklichen Zufall eine Entdeckung des Werkes zu erhoffen, das uns gleichzeitig mit der Kenntnis der erstmaligen Verwendung des umstrittenen Blattes vielleicht auch noch die Bekanntschaft anderer bis jetzt noch unbeachteter früher Holzschnitte des Augsburger Meisters vermittelt.

21) Zeitschrift für christl. Kunst. VII. (1894). Sp. 108.
22) Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. XXI. (1900.) S. 201.
23) Panzer. VI. 138. Nr. 49.
24) Hain. 3830. München, Hof- und Staatsbibliothek. Inc. 243.
25) München. Hof- und Staatsbibliothek. Liturg. 111.

Digitized by Google

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

VIII.

Die eigentliche Truhe war im Wesentlichen zur Aufnahme von Kleidungsstücken gedacht und dadurch wurden ihre Maßverhältnisse hauptsächlich bestimmt. Zur Aufbewahrung kleinerer Gegenstände und insbesondere zum Transport derselben war sie wegen der beträchtlichen Größe in ihrer gewöhnlichen Gestalt nicht geeignet. Es kommen daher auch kleinere truhenartige Kasten häufig vor, als die Vorläufer der Kabinetschränke, von denen das Museum ebenfalls einige Exemplare besitzt. In erster Linie sind für ihre Gestaltung nicht die Rücksichten auf ein Prunkmöbel, als welche sich die Truhe vielfach entwickelt hatte, maßgebend. Ihre formale Gestaltung meist als flache rechteckige Kiste und ihre künstlerische Dekoration treten hinter dem Bestreben, Festigkeit und damit Sicherheit für den wohl meist kostbaren Inhalt zu schaffen, einigermaßen zurück.

Von solchen einfachen Kasten besitzt das Museum aus gotischer Zeit zwei, deren nähere Entstehungszeit anzugeben aber schwer fallen dürfte. Der eine durch einen modernen schwarzen Lackanstrich verdorben, hat einfache Kistenform und stark übergreifenden Deckel. Die Beschläge (außenliegendes Schloß) bestehen in flachen Bändern, die in distelartigem, stilisiertem Blattwerk endigen. Der andere (Fig. 93, Höhe 30, Tiefe 53, Länge 72 cm.) hat die ursprüngliche rote Bemalung. Der schwach vorspringende Deckel ist hier nicht übergreifend, der Boden ist leicht profiliert. Die über die Flächen laufenden Beschläge sind grätig gestellt. Der ganze Kasten wirkt bei aller Einfachheit recht gut.

Digitized by Google

Neben solchen Formen finden wir auch kleine Truhen als Zwischenformen zwischen der großen Truhe und dem später noch zu behandelnden Kästchen. Das Museum besitzt vorzugsweise Stücke aus Niederdeutschland, die sämtlich schon der Renaissancezeit angehören. Eine stark ergänzte derartige kleine Truhe, wohl niederrheinisch, auf vier Brettern als Stollen stehend hat Rahmen- und Füllwerk mit zwei Füllungen an der Vorderseite. Auf die Füllungen sind durchbrochene Schnitzereien, stilisiertes Weinlaub und Trauben, aufgesetzt.

Die Truhen dieser Art folgen naturgemäß der Bildung ihrer größeren Schwestern und so ist dies auch bei den am zahlreichsten vertretenen friesischen, bezw. schleswig-holsteinischen der Fall. Charakteristisch für die Art ist die Verwendung des dreiseitigen erhöhten Deckels, sowie die ausschließlich an der Vorderseite angebrachte reiche Schnitzerei. Hier befindet sich meist zwischen den üblichen hermenartigen Pilastern mit Figuren ein manchmal noch mit einer plattdeutschen Inschrift versehenes geschnitztes Relief. In den vier Stücken des Museums, von denen das relativ beste in Fig. 94 reproduziert ist,

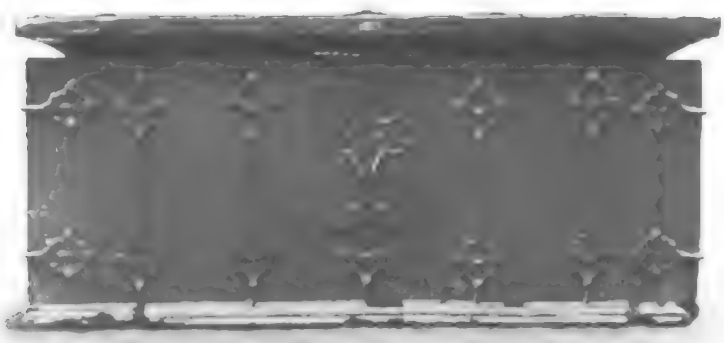


Fig. 93. Kleine eisenbeschlagene Truhe; spät gotisch.

ist freilich der gute Wille des Schnitzers größer als sein Vollbringen. Einmal wird die Verkündigung Mariä, einmal die Anbetung der hl. 3 Könige, einmal eine antike Szene und endlich in dem abgebildeten Stück mit Anlehnung an graphische Vorlagen ein zeitgenössisches Liebespaar an der Tafel vorgeführt, zu der ein Quartett seine Weisen ertönen läßt. Die letztere Truhe ist 39 cm. hoch, 47 cm. lang und 37 cm. tief.

In der Sammlung bäuerlicher Altertümer befindet sich werkwürdiger Weise nur ein bemerkenswertes Stück, eine kleinere aus Unterm Berge im Laastal, Kanton Wallis, stammende Truhe in Nußbaumholz mit reicher Schnitzerei. Die Ähnlichkeit in der Behandlung mit der früher abgebildeten Truhe aus dem Wiesbachtale springt sofort in die Augen. Drei Pilaster mit Engelsköpfen (ergänzt) gliedern die Vorderwand, dazwischen zwei Bögen mit Füllungen. Diese enthalten je aus einer Vase aufsteigendes Rankenwerk, in dessen Mitte ein Rundmedaillon mit Buchstaben eingelassen ist. An den Schmalseiten zwei hübsche geschnitzte Rosetten. Entstehungszeit ist das 18. Jahrhundert.

Digitized by Google

Eine kleine Egerländer Holztruhe mit komisch rohen Malereien gehört dem Anfang des 19. Jahrhunderts an.

Die größte Sammlung kleinerer Truhen aber im Museum enthält nicht die Sammlung der Hausgeräte, der die Möbel eingereiht sind, sondern diejenige der gewerblichen Altertümer. Diese große Reihe, mehr als 50 Stück, stammen

Fig. 94. Kleine geschnitzte Truhe aus Schleswig-Holstein; 17. Jahrh.

mit einer noch speziell zu erwähnenden Ausnahme sämtlich von den Nürnberger Handwerkern oder doch von solchen des früheren Nürnberger reichsstädtischen Gebiets. Ihrer Entstehung nach erstrecken sie sich vom Ende des 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Die »Lade«, wie der offizielle Ausdruck lautet, ist eigentlich nichts als eine verkleinerte Truhe. In Anbetracht der Aufbewahrung der größten Kostbarkeiten der alten Handwerksverbände ist nur eine stärkere Betonung des Verschlusses zu konstatieren, die sich dadurch bemerkbar macht, daß oft der Verschluß im Deckel und zwar in einer profilierten Erhöhung, die als Schublade gestaltet ist, liegt. Die kunstgewerbliche Bedeutung der Nürnberger Handwerksladen ist eine sehr verschiedene. Neben hervorragenden Meisterwerken ist viel Mittelmäßiges, besonders aus späterer Zeit vorhanden. Da außerdem die Handwerkerlade doch kaum den eigentlichen Möbeln zuzurechnen sein dürfte, so wird an dieser Stelle darauf verzichtet, die einzelnen Stücke besonders aufzuführen. Nur die schönsten auch in Abbildungen wiedergegebenen Stücke und für die typische Formen bezeichnende sollen eine kurze Besprechung finden.

In einem Aufsatz über »Die Zunftlade der Nürnberger Strumpfwirker«, der die beiden Abb. 95 und 96 entnommen sind, und die ebenso, wie die in Abb. 97 neu abgedruckte (Anzeiger des German. Museums Bd. I S. 123) der Schreiner nach Ortweins Renaissancewerk gezeichnet sind, hat A. v. Essenwein über die Bestimmung und die wichtige Rolle, die diese Zunft- und

Digitized by Google

Handwerkerladen in früheren Jahrhunderten hatten, ausführlicher gehandelt (Mitteilungen des German. Museums Bd. II S. 82 ff.), so daß über Gebrauch und Bestimmung auf jene frühere Arbeit verwiesen werden kann.

Die drei reichsten und wohl auch die ältesten sind die beiden der Schreiner und die der Strumpfwirker, die in der letzten Zeit des 16. oder ganz im Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden sein dürften. Die beiden Truhen der Schreiner und diejenige der Strumpfwirker, die hier wiederholt in geometrischer Zeichnung wiedergeben werden — in der Zeichnung der Strumpfwirkertruhe sind die jetzt fehlenden Pyramiden vor den Seitenteilen ergänzt — weisen durch ihre große Verwandtschaft in der Behandlung fast mit Sicherheit darauf hin, daß sie von einer Hand ausgeführt sind. Die Schreinerarchitektur der Zeit feiert hier ihre Triumphe. Am reichsten ist in dieser Beziehung natürlich die eigentliche Prunktruhe der Schreiner ausgetattet, die an der Vorderseite der Truhe eine völlige Scheinfassade entwickelt. Bei näherem Zusehen ergibt sich aber gerade bei diesem mit größter Sorgfalt gearbeitetem Stück, daß das wirkliche architektonische Verständnis doch nur gering war. Man mag noch darüber hinwegsehen, daß vor die fensterartig gebildeten seitlichen Risalite auf vorspringenden Konsolen Pyramiden gestellt sind, aber auch die Einteilung

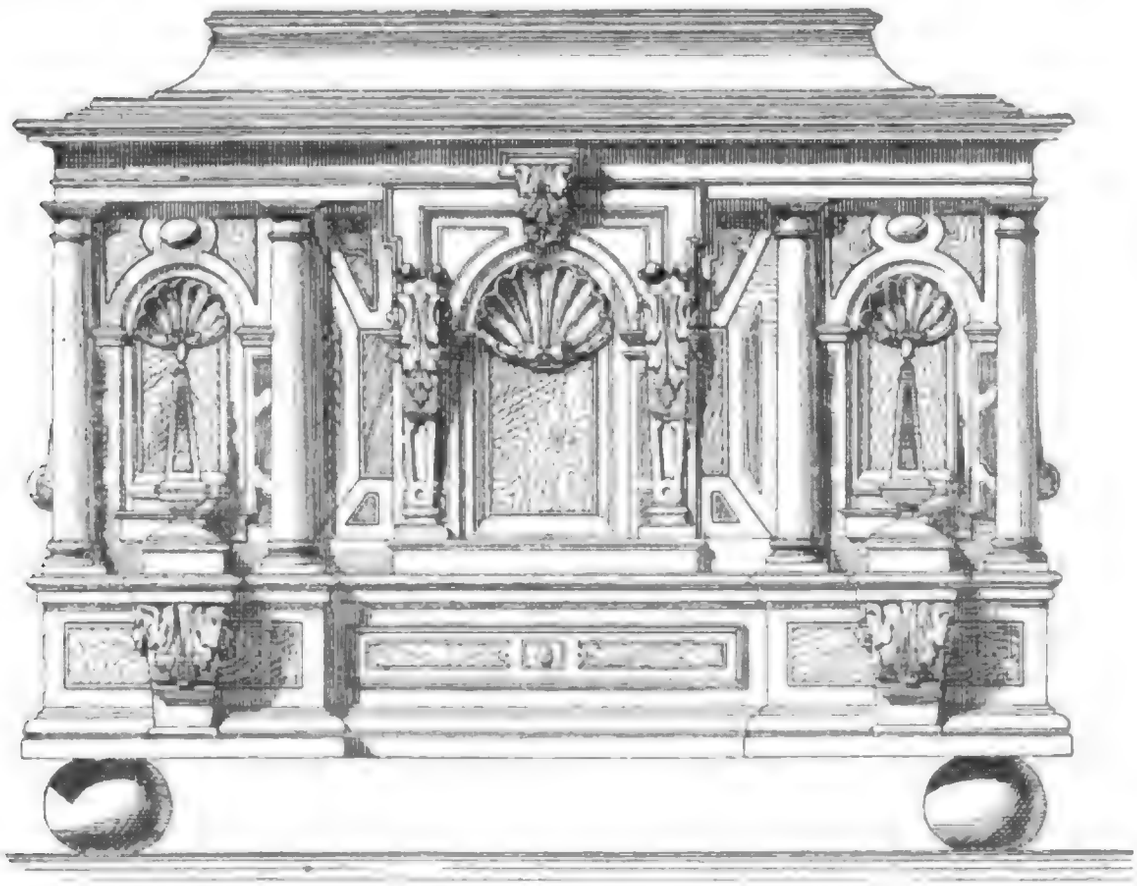


Fig. 95. Handwerkslade der Nürnberger Strumpfwirker; um 1600. Vorderansicht.
1/10 der natürlichen Größe.

von Sockel und Hauptgeschoß stimmt durchaus nicht zu einander, weil der Sockel zwei-, das Obergeschoß aber dreiteilig gestaltet ist. Die Erscheinung dieser Schreinerlade wirkt dadurch besonders prächtig, weil neben Einlege-

Digitized by Google

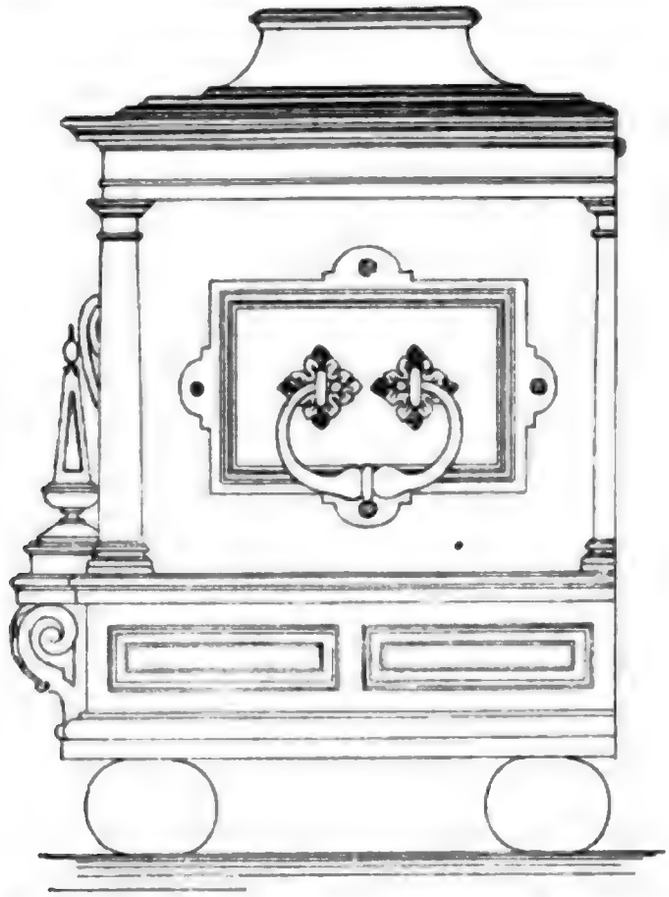


Fig. 96. Handwerkslade der Nürnberger Strumpfwirker. Seitenansicht. 1/10 der natürlichen Gröfse.

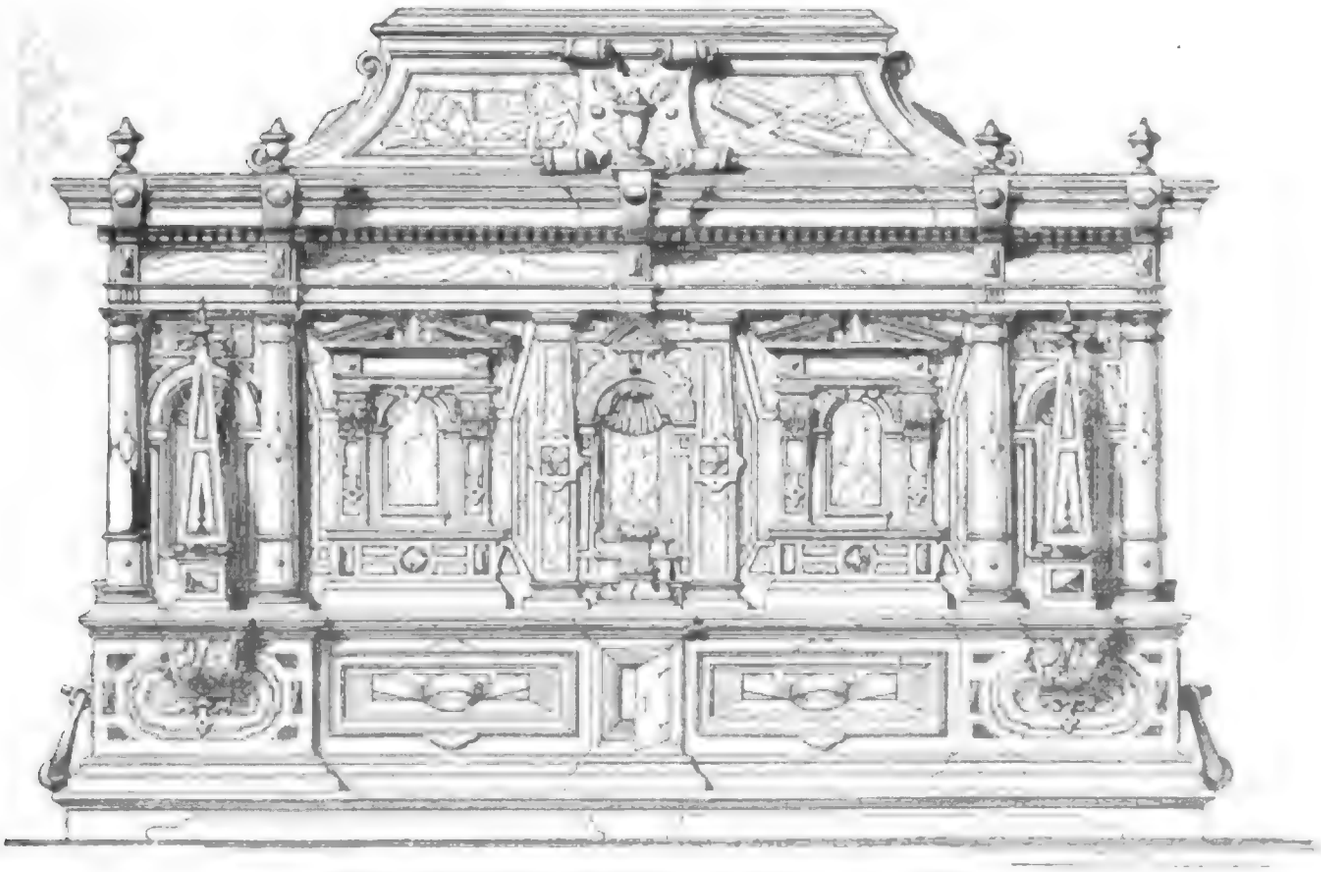


Fig. 97. Handwerkslade der Nürnberger Schreiner; um 1600.

Digitized by Google

arbeit, die in der Hauptsache die Darstellung der Handwerksembleme bringt, die Flächen mit Perlmutter ausgelegt sind.

Die entsprechende Lade der Strumpfwirker ist einfacher, weil sie auf die Häufung der Details wie an der genannten Schreinerlade einigermaßen

Fig. 98. Handwerkslade der Nürnberger Schreiner: 17. Jahrh.

verzichtet, ebenso wie auf die Perlmuttereinlagen, sie ist aber auch besser im Entwurf. Die Einteilung ist hier an der Schauseite, die eigentlich bei diesen Stücken, »vor« denen die Handwerkerversammlungen tagten, allein in Betracht kommt, einheitlicher. Diese Einteilung, zwei risalitartig vorspringende von Säulen flankierte Seitenteile, ein breiterer Mittelteil mit verschiedenartig gestalteter Füllung, bald mit Schnitzerei, bald mit Architekturwerk ist bis zum 18. Jahrhundert für eine größere Anzahl dieser Zunftladen typisch. Die schönste der ganzen Reihe, zugleich die größte und möglicher Weise auch die älteste, da sie von barocken Elementen fast ganz frei hält, ist die zweite Truhe der Schreiner (Fig. 98). Auf den ersten Blick erscheint sie einfacher, aber hier kommt in den schönen Verhältnissen fast ein Anklang an die palladianische Formenvornehmheit zum Durchbruch. Von ganz besonderer Schönheit sind die Intarsien auf dem Deckel, Fruchtgewinde und Kartuschen.

In dieselbe Reihe gehört, wenn auch einfacher und kleiner, die Lade der Tuchbereiter, und zwei Laden der Weber. An die Stelle der vorgelegten, kannelierten Säulen sind hier Pilaster getreten. Säulen, aber mit regelmäßiger Dreiteilung der Schauseite hat die wohl in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hergestellte und hier ebenfalls abgebildete Lade der Kürschner (Fig. 99). Geschnitztes und aufgeleimtes flaches Ornament tritt hier, wie bei manchen anderen Exemplaren neben der Architektur in die Erscheinung. Eine besondere Stellung nimmt die der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zuzuteilende

Digitized by Google

Lade der Schlosser ein. Sie ist aus schwarz gebeiztem und poliertem Holz in gefälligen Architekturformen ausgeführt, mit freistehenden Säulen. Die Füllungen enthalten vier weibliche allegorischen Figuren und zwei ähnliche männliche in Bein graviert. Trotz der etwas handwerksmäßigen Ausführung

Fig. 99. Handwerkslade der Nürnberger Kürschner; 18. Jahrh.

wirkt die Lade recht vornehm (Fig. 100). Neben der architektonischen Einteilung, die zuletzt mit ihren gewundenen Säulchen, den gefrästen Einfassungen und den nicht gerade vorzüglichen Ornamentschnitzereien sehr flau wirkt (Beispiele: die Laden der Zirkelschmiede und Kammacher), wird im 17. Jahr-

Fig. 100. Handwerkslade der Nürnberger Kürschner; 18. Jahrh.

hundert ein zweiter Typus üblich, an dem an der Schauseite Architektur schwach oder gar nicht mehr vorkommt und man sich auf eine geschnitzte oder vielfach gekröpfte Füllung beschränkt. Ein hübsches Beispiel dieser Art gibt die in Fig. 101 abgebildete Lade der Klempner (Flaschner). Die dritte

Digitized by Google

Spielart sind die ganz einfach gebildeten mit Malerei, seltener mit figürlichen oder ornamentalen Intarsien gezierten Stücke. Ganz ausnahmsweise nur begegnen wir ein Abweichen von diesen drei hergebrachten Formen, wie beispielsweise in einer an die Art italienischer Truhen gemahnenden Lade der Zirkelschmiede.

Das einzige nicht Nürnberger Stück einer Zunftlade, das nach den nicht kontrollierbaren Angaben des Vorbesitzers aus Oberösterreich stammen soll, ist in der Form von den einfacheren Nürnberger Laden nicht sehr verschieden. Es hat ebenfalls den dachartigen Deckel mit Schieblade. Recht hübsch ist die Dekoration des in Nußbaumholz gearbeiteten Möbels mit sehr reichen gravierten Beineinlagen auf allen zur Verfügung stehenden Flächen. Der Stil dieser Verzierungen ist spätbarock und so dürfte es in der ersten Hälfte des

Fig. 101. Handwerkslade der Nürnberger Flaschner; 18. Jahrh.

18. Jahrhunderts gefertigt worden sein. Die an den Füllungen der Vorderseite sichtlichen Embleme der Bäckerei und Müllerei geben über die Bestimmung den erwünschten Aufschluß.

Indessen wäre es irrig, anzunehmen, daß die Form der Zunftlade bloß im offiziellen Handwerkerleben Verwendnng gefunden habe. So befindet sich im Museum ein in schwarz gebeiztem Eichenholz gearbeitetes Stück auf Kugelfüßen mit profiliertem Deckel, an den Vorder- und Schmalseiten architektonisch gegliedert (die vorgelegten Halbsäulen sind aus grauem Marmor) und mit gravierten und vergoldeten Bronzeschildchen in den Füllungen. Aber die kleine Truhe ist eigentlich keine solche, sondern ein Kabinetschrank. Öffnet man den Deckel, so hat man nur einen flachen, mehrfach geteilten Kasten vor sich, während auch der Sockel zwei von außen erkennbare Schubladen enthält. Erst bei näherer Untersuchung ergibt sich, daß bei geöffnetem Deckel die eine Seitenwand aufgezogen werden kann, wodurch dann drei innere Schiebladen zugänglich werden.

Die ihrer Form nach ebenfalls dieser Gruppe angehörige und in Fig. 102 wiedergegebene kleine Truhe ist nicht durch ihre einfache Form bemerkenswert, sondern durch die in verschiedenfarbigem Holz zusammengesetzten Füllungen. Die Vorder- und Schmalseiten enthalten Personifikationen der vier Weltteile, der Deckel Noahs Dankopfer, die Rückseite eine amerikanische Jagdszene. Die Landschaft ist ganz malerisch behandelt, die Figuren sind in ganz flachem Relief geschnitzt und zwar ist offensichtlich das Ganze das Werk einer sehr geschickten Hand um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts (Höhe 25, Tiefe 33, Länge 47,5 cm.).

Als Abart der Truhe in späterer Zeit darf der Koffer betrachtet werden. Das Wort selbst ist ja eigentlich nur eine Übersetzung der französischen Bezeichnung für Truhe, während das alte französische Wort für denselben Begriff »bahut«, italienisch »baula« ist. Es ist die eigentliche Reisetruhe, die deswegen auch von allem Beiwerk, das auf dem Transport gefährdet sein könnte, befreit erscheint. Die Entstehung und Verbreitung des Geräts, des Vorläufers, des modernen Reisekoffers war der Umstand, daß im Laufe des Mittelalters, noch mehr aber der Renaissance die ursprünglich auch für Reisezwecke geeignete Truhe stabiler und mit so viel Zierrat versehen worden war, daß sie auf Reisen nicht mehr praktisch erscheinen konnte. Der Koffer als solcher ist insofern kein Holzmöbel im engeren Sinne, als er, wenigstens im bürgerlichen und herrschaftlichen Gebrauch fast stets mit einem andern Stoff, Leder oder Textilien bezogen war.

Das Museum besitzt nur einen größeren eigentlichen Koffer (Fig. 103). Das vorzügliche Merkmal des Koffers ist der gewölbte Deckel. An unserem Exemplar ist der in seiner Form ganz einfache Koffer mit dünnem, braunem Leder bezogen. Darüber sind zahlreiche Eisenbänder zur Befestigung des

Fig. 102. Kleine Lade mit geschnitzten Füllungen; um 1700.

Ganzen gezogen. Vorn befinden sich zwei feste Schlösser. Das Leder selbst wieder ist bemalt und zwar befindet sich auf den Schmalseiten auf dunklem grünlichen Grunde Rankenwerk, auf der Vorderseite antikisierende Schlachtgemälde, letztere von sehr geringem künstlerischem Wert. Die Entstehung

des Stückes, von dem Fig. 104 eine Anschauung zu geben sucht, fällt in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Maße sind: Höhe 65, Tiefe 63 und Länge 155 cm.

Das zweite kofferartige Stück, das schon ans Gebiet der ja ebenfalls viel verbreiteten kofferartigen Kassette grenzt, ist ein kleiner hochgewölbter

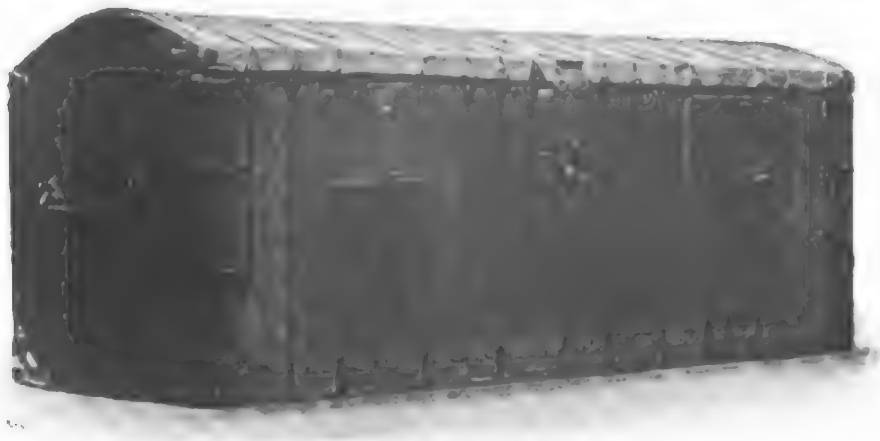


Fig. 103. Reisekoffer: 17. Jahrh.

Holzkoffer, mit rotem Sammt bespannt, auf den an den Kanten und Rändern mehr oder minder breite Streifen, in den Flächen spitzgestellte Quadrate mittelst Messingnägeln aufgesetzt sind. Das Material der Metallverzierungen, die mit eingepreßten Rosetten und Blattwerk geschmückt sind, ist Eisenblech, das wie es scheint einen gold- oder silberfarbenen Anstrich ursprünglich erhalten hatte. Derartige Kästchen kommen insbesondere in Italien häufig vor, sie dienten zur Aufnahme von Schmuck und dergleichen. Vielleicht hat auch unser Exemplar (Fig. 104, Höhe 31, Tiefe 25, Länge 59 cm.) den Weg über die Alpen zu uns gefunden.

Für die Kofferform bietet daher die Sammlung der bäuerlichen Wohngeräte in den vier großen Koffern aus Niedersachsen, der Wilstermarsch und Schleswig eigentlich wenig Bemerkenswertes, denn sie sind nichts als viereckige Kästen mit hochgewölbtem Deckel. Am besten wird man sie als Koffertruhen bezeichnen. Als Reisekoffer zu dienen, dazu läßt sie ihre gewaltige Größe wenig geeignet erscheinen, abgesehen davon, daß die Marschbauern kaum großes Reisebedürfnis gehabt haben werden. Der Umstand, daß sie sämtlich auf gesonderten Untersätzen aufgestellt sind, gibt ihnen ebenfalls mehr Truhencharakter. In den Vierländer Frauentruhen begegnen wir ja einem ähnlichen Typus, dort allerdings mit Kugelfüßen. Wir werden daher auch mit Recht diese Koffer als Brauttruhe ansehen können, die in der Regel nur die eine Reise ins Haus des Bräutigams zu machen hatte.

Sie gehören durch die Art ihrer Dekoration zu den wirkungsvollsten Erzeugnissen der bäuerlichen Wohngeräte überhaupt. Und zwar wird dies teils durch die Farbe, teils durch das reiche, sehr effektvolle Beschläge hervorgebracht. Die beiden Abbildungen geben von der Anordnung dieser schönen Schlosser-

Digitized by Google

arbeiten hinlänglich einen Begriff. Zur Ergänzung des Bildes von Fig. 106, das aus der Wilstermarsch stammt sei erwähnt, daß die Grundfarbe des Koffers ein lebhaftes Saftgrün ist, die eisernen Beschläge sind rot, die Stellen unter den Durchbrüchen des Eisens weiß gehalten. Das Schloßblech weist Gelbbraun und Gold auf. In der reichen, sehr gut gezeichneten Blumenmalerei herrschen mit Rücksichtnahme auf die Grundfarbe rote Töne vor. Bei dem zweiten abgebildeten Stück (Fig. 107) ist der Grund jetzt schwarz, die äußerst glücklich gezeichneten Beschläge sind hier aus Messing. Besonders hübsch ist hier das als Doppeladler (Lübecker Wappen) gezeichnete Schlüsselschild, das sogar ein feines Verständnis für heraldische Darstellung verrät. Die ursprüngliche, wohl andersfarbige Bemalung hatte ebenfalls Ornamentenschmuck. Ein drittes ganz ähnliches Stück mit sehr schön geschmiedetem Beschläg stammt aus Angeln in Schleswig. Der Grund ist dunkles Braun (ursprünglich ebenfalls grün). Die Beschläge sind schwarz, und die hier besonders zahlreichen Durchbrechungen rot gehalten. Die Blumenmalerei, die hier schon etwas stillos ist, dürfte ebenso wie die Jahreszahl 1849 von einer späteren Erneuerung stammen. Etwas kleiner in der Ausmessung und ohne eigentlichen Untersatz stellt sich der Koffer der Hinterstube des niedersächsischen Hauses dar. Dafür dürfte dieses aus der Diepholzer Gegend stammende Stück das älteste sein, da der Stil seinem Beschläge nach ganz spätbarocke Formen zeigt. Das Holz ist schwarz angestrichen, das sehr reiche und hoch getriebene Beschläge ist blank gelassen. Die Truhe ist in dem Aufsatz von O. Lauffer auf der Abbildung des Innern der Dönse, Mitt. d. G. M. 1903, Taf. II, zw. S. 48 u. 49 zu sehen. Sämtliche vier Koffertruhen möchten am Ende des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden sein.

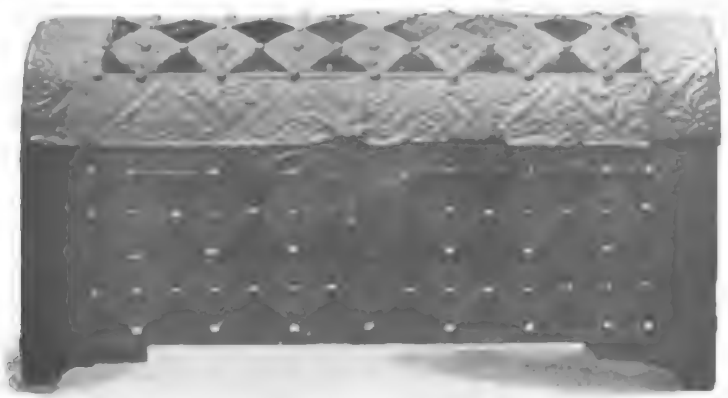


Fig. 104. Kleiner Koffer; italienisch; 17. Jahrh.

Eine besonders reiche Sammlung besitzt das Museum an hölzernen Kästchen. Man kann dieselben sehr wohl als eine weitere Diminutivform der Truhe annehmen, allein sie gehören noch weniger als die Koffer oder Zunftladen zu den Holzmöbeln im engeren Sinne. Der Beweis dafür ist, daß es in andern Materialien als Edelmetall, Eisen, Messing, Elfenbein, Leder, mindestens ebensoviele gibt, als in reiner Holzarbeit. In den meisten Fällen haben diese Kästchen aus anderen Materialien als Kern ein Holzkästchen.

Digitized by Google

Für die Form und Dekoration ist aber bei den verkleideten Kästchen die Hülle schließlich wichtiger als der Kern.

Auch die Holzkästchen möchten eigentlich weniger den Möbeln, als dem Hausgeräte im engeren Sinne zuzuzählen sein. Für die Geschichte der Möbelformen sind sie eigentlich nur dadurch von Interesse, daß sie Rückschlüsse auf Truhen erlauben, denen sie naturgemäß in ihrer Form folgen, besonders auch bezüglich der Dekoration. Diese ist bei dem kleinen Objekt leichter zu beschaffen und billiger, daher oft reicher als an der Truhe, wenngleich denselben Prinzipien folgend. Für die spätmittelalterliche Periode bieten die Kästchen, die sich in erheblicherer Zahl als große Möbel in unsere Zeit herübergerettet haben, besonders viel.

Fig. 105. Koffer aus der Wilstermarsch.

Im Folgenden soll aus den eben dargelegten Rücksichten nicht das Gesamtmaterial an Kästchen des Museums besprochen werden, sondern nur die besonders charakteristischen und die vorwiegend in Holz ausgeführten, im übrigen aber nur die einzelnen im Museum vertretenen Arten kurz erwähnt werden.

Eine große Reihe von Kästchen hat die Bestimmung als Reliquiar für kirchliche Zwecke gehabt. Nun kommt es nicht gerade selten vor, daß Kästchen für die Kirche gebraucht wurden, die ihrer Dekoration nach für den weltlichen Gebrauch geschaffen worden waren. Andererseits hat die kirchliche Bestimmung und Formengebung auch auf die Gestalt einer Gruppe von Kästchen abgefärbt, die mit der Truhenform des Mittelalters im Grunde genommen wenig gemein haben. Es sind das diejenigen Kästchen, die Sarkophag- oder Hausform haben. Der Reliquienschrein ist aus dem spätklassischen Sarkophag mit Giebeldeckel entstanden, als Haus und Sarg für die Gebeine der Heiligen. Das kleine Reliquiar, ohne sich im übrigen irgendwie an die Sarkophagform zu binden, nimmt den giebeligen Deckel und später den mit einer

weit geschweiften Hohlkehle auf. Bei Renaissancekästchen freilich ist die sichtliche Beeinflussung der Truhengestalt, wenigstens in Italien, durch die gleichzeitigen Sarkophage ebenfalls von großer Bedeutung. Die gemeinsame Stammform für alle diese Bildungen ist eben die Hausform, die bei allen Kastenmöbeln, auch den Schränken eine gewisse Rolle spielt.

Als Holzkästchen kommt von den kleineren Reliquienschreinen des Museums nur eines in Betracht, das die dachartige Form des Deckels aufweist. Es ist ganz in Gold und Blau gehalten, die gute Profilierung der eigentlichen Schreinerarbeit, die feine Zeichnung des eingepreßten Ornaments geht mit den in Teig- oder Stuckmasse aufgelegten Reliefverzierungen trefflich zusammen. Die nach innen gewölbten Deckelflächen haben in der charakteristischen Vierpaßform des italienischen Trecento, vorn und auf der Rückseiteje zwei leider ganz undeutlich ausgeprägte sitzende Figuren (Tugenden?), dazwischen Löwenköpfe; auf den Schmalseiten Wappenschilde und an den Ecken sitzende Löwen. Von den senkrechten Flächen ist die Vorderseite, mit zwei Löwenköpfen, zwei Medaillons und die Schlüsselöffnung von zwei flankierenden weiblichen Figuren gefüllt, die Rückseite von zwei Medaillons und drei Löwenköpfen, die Seiten von je einem Löwenkopfe. Die ursprüngliche Bestimmung der sicher italienischen Arbeit dürfte eher eine profane als eine kirchliche gewesen sein, die Entstehung aber in das Ende des 14. Jahrhunderts fallen.

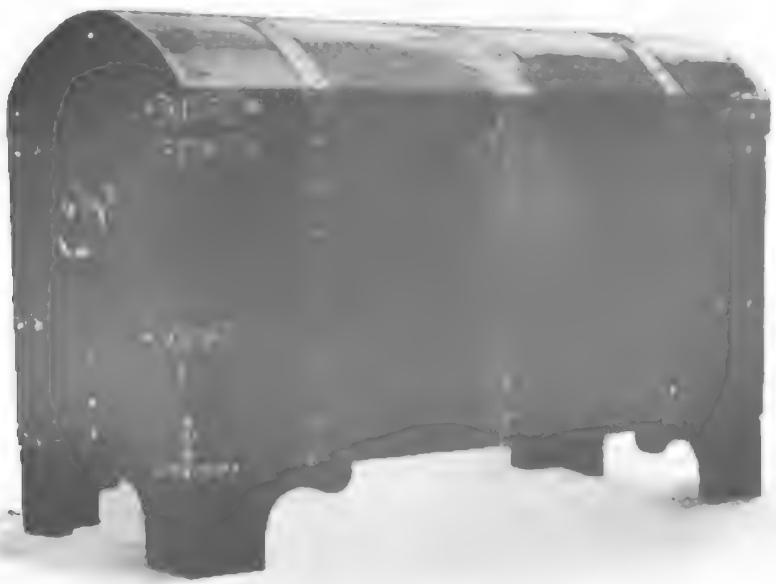


Fig. 106. Koffer aus der Wilstermarsch.

Von den mittelalterlichen Kästchen hat eine Art die Verzierung vorzugsweise im eisernen Beschläg gesucht. Von den vorhandenen Stücken (drei) ist wohl keines älter als aus dem Ende des 15. Jahrh. Das eine derselben mit leicht gewölbtem Deckel und ohne Füße oder Untersatz ist an allen Seiten

Digitized by Google

mit grätigen eisernen Bändern beschlagen die je nach ihrer Länge eine oder zwei scheibenförmige Rosetten tragen. Das zweite folgt im Allgemeinen dem oberdeutschen Truhenschema, mit hohem abgesetzten Untergestell, welch' letzteres, einfaches eingeschnittenes Ornament zeigt. Das Beschläg des eigentlichen Kastens, übrigens ohne Rücksicht auf das Rahmenwerk des Deckels aufgenagelt, ist wieder grätig und in der Mitte, bezw. den Enden verstärken sich die Bänder zu hübschen stilisierten Blättern (auf Figur 107 in der Mitte abgebildet). Auf dem Deckelrahmen Nägel mit hohen, sechsteiligen Köpfen. Das dritte Kästchen endlich ist im Holzwerk ganz kistenartig. Das reiche Beschläg bilden Zweige mit naturalistisch durchgeführten Eicheln.

Bei einem ähnlichen truhenförmigen Kästchen ist auf das eiserne Beschläge verzichtet und dafür das geschnitzte Ornament des Untersatzes etwas reicher behandelt und dazu bunt bemalt.

Eine andere Art der Verzierung ist diejenige mit aufgelegten Verzierungen in Teigmasse, die zwischen Papiermaché und Stuck die Mitte hält. Die Technik ist bekanntlich in Italien (Siena) besonders verbreitet gewesen und auch die neben dem schon angeführten Reliquiar hier anzuführenden Stücke dürften Italien oder Südtirol angehören. Das eine, sehr mangelhaft erhaltene, ist eine

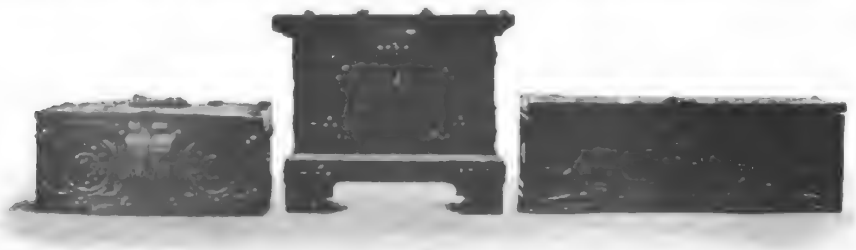


Fig. 107. Mittelalterliche Holzkästchen.

kleine Truhe mit stollenartigen Füßen und schwach gewölbtem Deckel. Die Flächen waren durchwegs mit einem dicken kreideartigen Überzug versehen, der vergoldet, bemalt und mit gepunzten Verzierungen ausgestattet ist. In schwachem Relief heben sich in Rahmenwerk die Figuren eines Herrn und einer Dame (Liebespaar) abwechselnd ab. Die ritterliche Tracht weist auf den Anfang des 15. Jahrhdts. Das andere Kästchen (Fig. 108) hat ganz die Formen der kirchlichen Truhen, wobei der Untersatz verhältnismäßig groß gebildet ist. Die Flächen sind in bunten Streifen, weiß, grün und rot, bemalt und darauf zartes, ausgedrücktes Maßwerkornament aufgeklebt. Die starke Verwendung der sogenannten Fischblase und die Form der Truhe läßt auf die Entstehung um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts schließen. Bei einem dritten kleinen Kästchen sind die fünf sichtbaren Seiten ebenfalls mit Fischblasenmaßwerk in gleicher Technik ausgefüllt. Das Kästchen ist hier rot, der Grund der Füllungen blau, das Maßwerk in Gold gehalten. Das Alter mag das gleiche wie beim vorigen sein.

Der gleichen Verzierungsweise, diesmal aber in Holz geschnitzt, begegnen wir an einem ebenfalls tirolischen Kästchen (Fig. 109 unten links). Die hier

Digitized by Google

besonders reichen und geschickt komponierten Maßwerkverzierungen heben sich in der Holzfarbe von blauem Grunde ab.

Ehe wir uns den geschnitzten Holzkästchen, — diejenigen deren ganze Oberfläche in Elfenbein ausgeführt ist, sollen hier ebensowenig berührt wer-

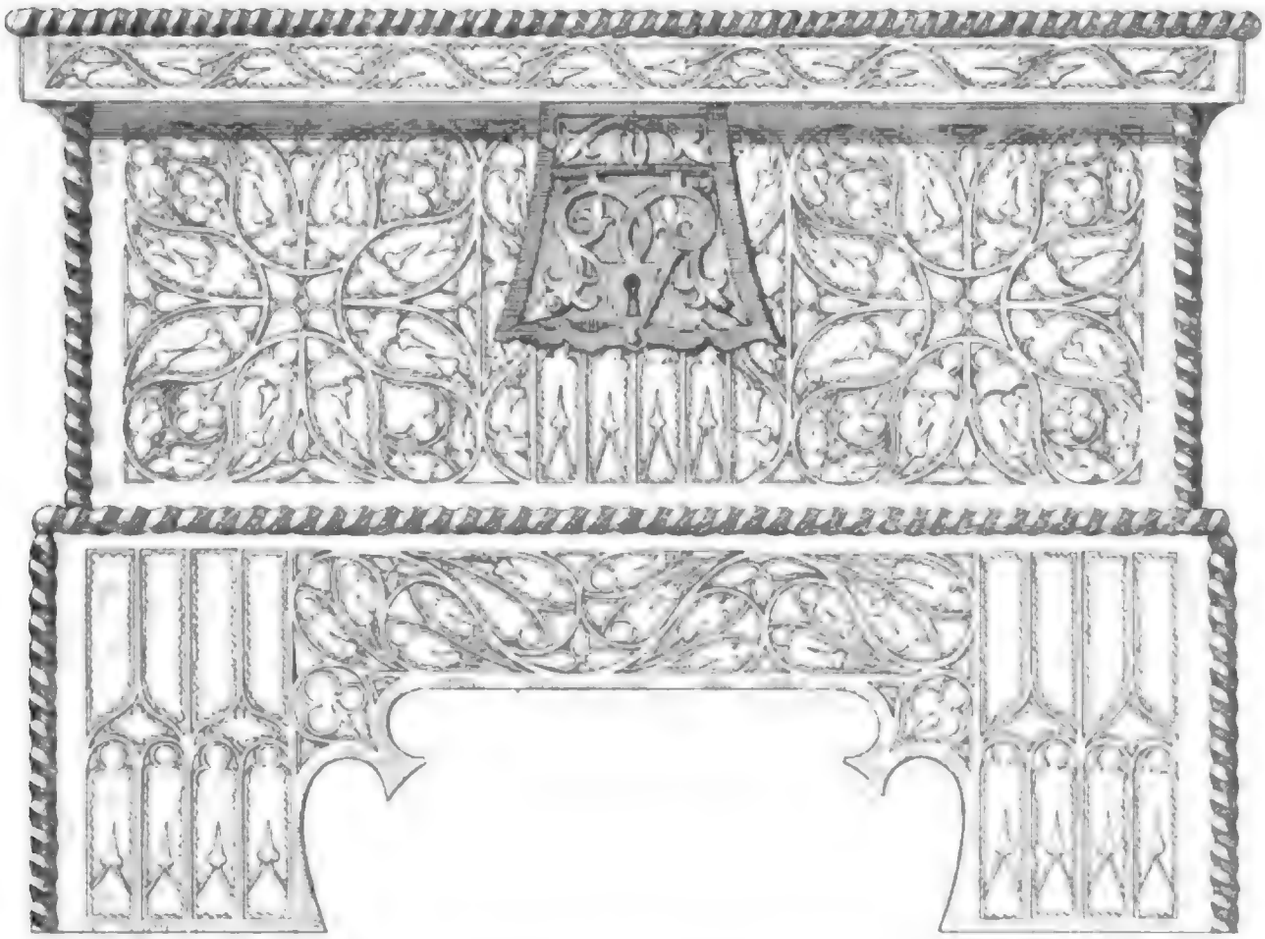


Fig. 108. Mittelalterliches Holzkästchen mit aufgelegten Verzierungen aus Teigmasse.

den, als die mit völligem Leder- oder Metallbezug — zuwenden, sei noch kurz der intarsierten Kästchen, einige Worte gewidmet. In der sogenannten »Certosinerarbeit« einem Einlageverfahren, bei dem in stets nur geometrischen Mustern neben Bein und Perlmutter buntgefärbtes Holz und Metallstreifen verwendet wurden und die in Italien, aber wohl nicht nur in den Karthäuserklöstern, ihre Heimat hat, besitzt das Museum ein Kästchen einfacher Form, aber geschmackvoller Verzierung (Fig. 109 in der Mitte oben). Zwei andere, wie dieses in seiner Entstehungszeit kaum genau zu bestimmende Exemplare, jedenfalls tirolisch, zeigen in kleinen Formen Holzeinlegearbeit. Das eine Stück, außerdem mit Messingnägeln verziert, findet sich auf Fig. 109 in der Mitte unten.

Die geschnitzten mittelalterlichen Kästchen, ebenfalls so weit sie aus weichem oder Obstbaumholz gefertigt sind, stammen wohl aus Oberdeutschland und vornehmlich aus Tyrol, haben die Art der Behandlung gemeinsam. Die Reliefschnitzerei ist entweder solche mit ausgehobenem Grund, der aller-

Digitized by Google

dings bei dieser Gelegenheit verhältnismäßig tief ausgestochen wird, oder sie erheben sich, soweit die Schnitzerei wirklich durchmodelliert ist, wenigstens nie über die umrahmende Kastenfläche. Die geschnitzten Darstellungen bewegen sich außerdem auf einem eng begrenzten Gebiete; Ornamentwerk und Tierfiguren auf ornamentiertem Grund. Nur eines der in Frage kommenden Kästchen beschränkt sich auf geometrisches Ornament (Fig. 107 und 110 unten links), Rosetten in einer fast an Kerbschnitzerei gemahnenden Ausfüh-

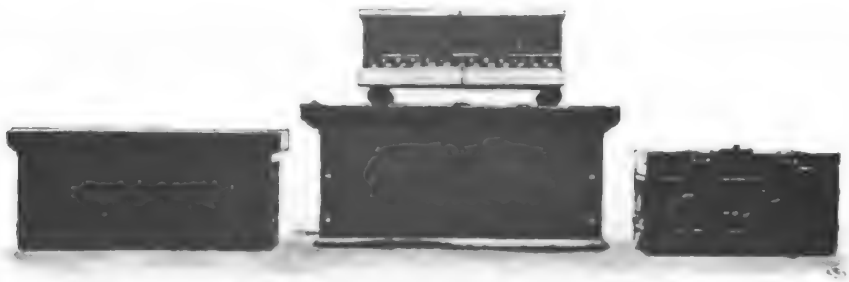


Fig. 109. Mittelalterliche Holzkästchen.

rung. Die andern, von denen die Abbildungen 107, 109, 110 die besten Beispiele vor Augen führen, haben meist Tierdarstellungen auf ornamental gemustertem Grund. Auf dem größten und wohl ältesten Stück ist nur die Vorderseite mit zwei Compartimenten geschmückt, in denen in von Rankenwerk gebildeten Rundmedaillons sich zwei einander zugekehrte Adler befinden. Ein anderes, ebenfalls ziemlich großes Exemplar mit sich durch ihre Deutlichkeit auszeichnenden Darstellungen hat auf dem Deckel einen Löwen; auf den senkrechten Flächen vorn zwei greifenartige Ungeheuer, hinten einen Steinbock und Hündin, seitlich Hirsch und Hund. Jagd- und Fabeltiere

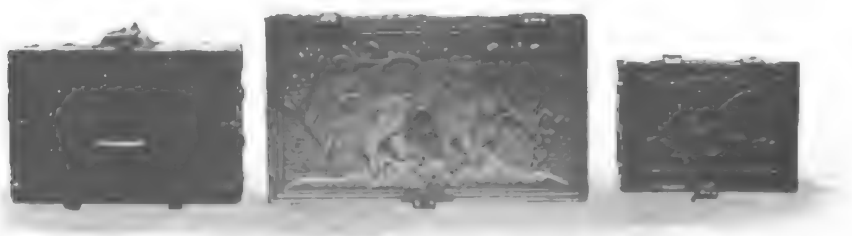


Fig. 110. Mittelalterliche geschnitzte Holzkästchen.

kommen gern nebeneinander vor, einmal begegnen wir auch einem Affen. Ein Kästchen ist in gleicher Technik mit Buchstaben geschmückt. Ziemlich sicher als niederdeutsch darf ein Eichenholzkästchen angesprochen werden, das mit eisernen Bändern umfangen, ziemlich primitive Wappen, vier gekrönte Buchstaben, a und g, und zwei unverständliche Worte enthält.

Eine beliebte Dekorationsweise für Holzkästchen war zu allen Zeiten und in allen Ländern die Kerbschnitzerei. Die Notwendigkeit bei dieser Technik sich im Wesentlichen auf einfache geometrische Ornamentbildung

Digitized by Google

zur Füllung der Flächen zu beschränken, gibt allen diesen Produkten eine gewisse Gleichförmigkeit, wenn auch natürlich bei näherer Betrachtung die lokalen und zeitlichen Verhältnisse in ihrem Ausdruck erkannt werden können. Man kann wohl behaupten, daß die Kerbschnitzerei ihrer verhältnismäßig leichten technischen Ausführbarkeit halber im Allgemeinen wie speziell bei den Kästchen nicht so sehr das Produkt handwerklicher Übung, als das des Volkes bildet und so dürften, ganz abgesehen von ihrer verschiedenen Provenienz die kerbgeschnitzten Kästen der bäuerlichen mehr als der städtischen Kunstübung zuzuteilen sein.

Die große Reihe kerbgeschnitzter Kästchen mag mit sechs solchen, darunter auch eine größere, truhenförmige Kiste, aus Swanetien eingeleitet sein. Die Form dieser, wie aller andern Kästchen dieser Art ist die des regelmäßigen Parallelopipedons, die Schreinerarbeit sehr primitiv aber praktisch. Aus den Schmalseiten sind die niedrigen Stollen, an einzelnen Stücken zu einer Art Fuß geschnitzt, entwickelt. Der Kerbschnitt geht gewöhnlich bei diesen Stücken ziemlich tief, charakteristisch ist die auf dem stehengebliebenen Grat noch stets eingeschnittene feine Linie. Die Formen sind ganz einfache, Sterne, Kreise mit gewellten Linien, Rauten und dergl. Beachtenswert ist

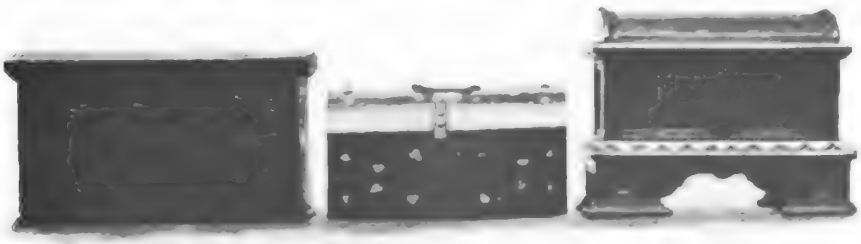


Fig. 111. Holzkästchen der Renaissance.

die sich an mehreren Stücken findende Tendenz, das Ornament in schrägen Streifen über die Fläche laufen zu lassen.

Den Kerbschnitzarbeiten verwandt, aber zwischen dieser Technik und derjenigen mit ausgehobenem Grund eine Mittelstufe bildend, stellen sich zwei Holzkästchen aus Island dar. Das größere derselben zeigt die Flachschnitzerei nur auf den vier vertikalen Seiten und zwar je eine von einer Ornamentumrahmung umgebene Füllung. Füllung wie Umrahmung zeigen stilisiertes Rankenwerk, das in seiner primitiven Art stark an die romanischen Formen erinnert. Das kleinere Kästchen ist auf den vier vertikalen Seiten und dem Deckel mit Streifen bedeckt, die abwechselnd ein einfaches Rankenornament und Runen zeigen.

Von Kästchen aus Kerbschnitzereiverzierung aus deutschen Gauen besitzt das Museum sechs Exemplare, außer einigen hierhergehörigen der Sammlung bäuerlicher Altertümer angehörigen Stücken. In Fig. 111 links ist ein Exemplar unserer Sammlung wiedergegeben. Auf die Elemente des Kerbschnittornaments hier einzugehen, kann billig unterbleiben. Nur soviel sei schließlich noch bemerkt, daß die Unveränderlichkeit der wenigen möglichen,

Digitized by Google

allerdings unzählige Kombinationen zulassenden Formen eine nähere Bestimmung der Entstehungszeit einigermaßen schwierig macht. Vermutlich geht keines der Exemplare unserer Sammlung, die im Aufbau ganz einfach sind, über das 17. Jahrhundert zurück, während vielleicht das eine oder andere erst im 19. Jahrhundert geschnitten worden ist.

Fig. 112. Kästchen mit Wismutmalerei; 16.—17 Jahrh.

Bemerkenswerter Weise sind die Holzkästchen der Renaissance viel schwächer im Museum vertreten, als die mittelalterlichen, wenigstens insofern sie durch ihre Gestaltung oder Verzierung von Bedeutung sind. Und doch hat die Renaissance nicht nur den Komfort der Lebenshaltung ganz wesentlich gesteigert, sondern auch in der formalen Behandlung der Gebrauchsgegenstände auf eine verzierende, künstlerische Behandlung noch mehr als das Mittelalter Wert gelegt. Abgesehen von der vielleicht mehr zufälligen Lückenhaftigkeit gerade unseres Bestandes, sind aber auch allgemeine Gründe für den Rückgang der kunstgewerblichen Bedeutung des Holzkästchens als Schmuckbehälter u. dergl. leicht zu erweisen. Einmal die Tatsache, daß das metallene Kästchen, aus Edel- und Unedelmetall, wohl aus Gründen höherer Sicherheit, übrigens auch aus dekorativ-technischen Gründen (z. B. der schnell an Verbreitung gewinnenden Eisenätzung) mehr in den Vordergrund trat, dann daß die Truhe, welche wieder das Kästchen einschloß, mehr und mehr dem Schranke weichen mußte. Die Schrankformen entwickelten sich aber alsbald, auch außerhalb der vielfächerigen sogenannten Kabinetschränke nach der Rich-

Digitized by Google

tung, daß er möglichst mehrere getrennt abzuschließende Fächer oder Gelasse erhielt, die wenigstens teilweise das Kästchen überflüssig machten.

Im Übrigen ist die Spätrenaissance, die Zeit des Barocks die Zeit der Surrogate. An Stelle der Holzschnitzerei treten an den Holzkästchen, die entweder einfache Kastenform oder die der Truhe mit Untergestell haben, neben der Bemalung die oft sehr reizvolle Dekoration in Teigmasse oder Papiermaché, wovon das Museum eine Anzahl trefflicher Beispiele besitzt. Lederbezug mit Pressung, Stoff, mit Filigranbesatz oder Stickerei, gepreßtes Papier, Strohmosaik kommt zunächst als Bekleidung des Holzkerns zur Einführung, bis auch dieser verschwindet um dem Pappdeckel Platz zu machen.

Fig. 113. Deckel eines Kästchens mit Wismutmalerei: 15. Jahrh.

Von den späteren Holzkästchen verdienen nur drei Einzelerwähnung, eines mit geschmackvollen Perlmuttereinlagen, ein truhenförmiges ganz vergoldetes, das mit eingedrücktem leichtem Rankenornament verziert ist und ein solches in Nußbaumholz, in Kofferform mit hübschem in Bein eingelegtem Rankenwerk. Die beiden letzteren sind auf Fig. 111 wiedergegeben. Die kleine Truhe gehört wohl ebenso wie die beiden Kästchen dem 17. Jahrh. an.

Schließlich mag noch bemerkt werden, daß eine Anzahl Kästchen zwar von außen Deckelkästchen gleicht, aber in Wirklichkeit schrankartig mit Türen und meist einer größeren Zahl von inneren Schiebfächern ausgestattet ist.

Eine größere Reihe der Holzkästchen des Museums ist mit der sogenannten Wismutmalerei verziert. Als Kästchen sind sämtliche derartigen

Digitized by Google

Stücke von der einfachsten Form, die keiner besonderen Besprechung bedarf. Über einige hervorragende und zugleich mit ältesten Stücke hat A. v. Eye in einem kleinen Aufsatz des Anz. f. Kunde d. d. Vorz. 1876, Sp. 1 ff. berichtet. Das dort berichtete Vorkommen der Wismutmalerei schon im 14. Jahrh. steht mit der gewöhnlichen Annahme, daß das Wismut erst im 15. Jahrhundert auftauche, in Widerspruch. Jedenfalls aber besitzt, wenn die letztere Annahme richtig ist, das Museum in einem Kästchen, dessen Deckelzier hier nochmals in Fig. 113 wiedergegeben wird, ein sehr frühes Beispiel dieser Technik. Auf dünnem Kreidegrund, dem üblichen Malgrund, wurde eine dünne Schicht Wismutpulver aufgetragen und diese mit dem Polierstein geglättet, so daß eine metallisch glänzende Oberfläche entstand. Auf diese wurden dann die gewöhnlich in lebhaften Farben gehaltenen Malereien aufgetragen und das Ganze mit einem Firniß überzogen. Die stattliche Reihe von Wismutkästchen des Museums reicht vom Ende des 15. bis zum 18. Jahrhundert (die Jahreszahl 1423 auf dem frühesten abgebildeten Stück ist, wie aus dem Kostüm sich ergibt, offensichtliche Fälschung). Vom Anfang bis zu Ende vermag die Malerei auf eigentlichen Kunstwert keinen Anspruch zu machen; ihre Verfertiger betrieben offensichtlich die Herstellung mit großer, aber mechanischer Handsicherheit ganz handwerksmäßig.

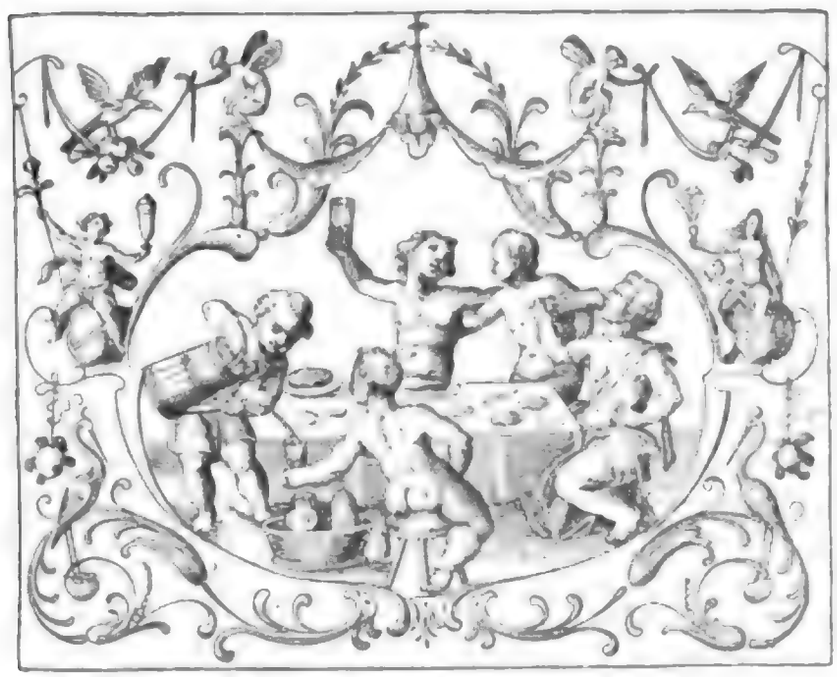
Wichtiger sind sie kulturgeschichtlich, weil sie in der guten Zeit bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts manchen Beitrag zur Kunde des bürgerlichen Lebens bringen. Gleich der Kunst der Karten- und Briefmaler, hat der Illustrationsdruck langsam dem Verfahren den Garaus gemacht. An die Stelle der oft hübschen, naiven figürlichen Darstellungen, Liebes- und Brautpaare sind besonders beliebt, treten Kopien von Holzschnitten, endlich flau gemaltes Ornament. In Fig. 112 sollen drei Kästchen einen ungefähren Eindruck der Erscheinung geben, das mittlere gehört dem frühen, das andere dem späten 16., das oberste dem späten 17. oder gar schon 18. Jahrhundert an. Außerdem sei auf zwei weitere Holzschnittnachbildungen in dem erwähnten Aufsatz von Eye's verwiesen. Die durch die Länge der Zeit unvermeidliche Oxydation hat leider den eigentümlichen Metallüster des Wismutgrundes und damit die Besonderheit dieser Art von Kästchen verschwinden oder wenigstens sehr stumpf werden lassen.

Der Schritt von dieser schon verhältnismäßig billigen und einfachen Technik zu einer noch billigeren lag nahe. Und er wurde auch gemacht, einmal nach der Seite, daß man den charakteristischen Wismutgrund wegließ und die Kästchen in meist recht primitiver Weise in Ölfarbe oder sogar in Leimfarbe bemalte, was sich auf den bäuerlichen Kästchen und insbesondere den Spanschachteln bis in das späte 19. Jahrhundert erhalten hat. Die ursprünglich städtische Kunst wurde auch hier vom flachen Lande aufgenommen und von der bäuerlichen Bevölkerung, wenn auch in einfacheren Formen bewahrt und weitergeführt. Die Abteilung bäuerlicher Altertümer enthält eine schöne Anzahl von Beispielen dieser letzten Ausläufer des vornehmen mittelalterlichen Kästchens. Die andere Vereinfachung war, daß man statt sie zu bemalen, die Kästchen mit kolorierten Kupferstichen oder Holzschnitten be-

Digitized by Google

klebte, die dann eine mehr oder minder geschmackvolle, gemalte Umrahmung erhielten. Auch davon finden sich eine Reihe von Proben in der Sammlung der Hausgeräte.

Die bäuerlichen Holzkästchen bieten keine von den bürgerlichen verschiedenen, nennenswerten Typen dar. Hier wie dort tritt mit der Zeit die nämliche Verflachung ein, die Span- oder Pappschachtel mit mehr oder minder geschmackloser Dekoration, tritt an die Stelle des Holzkästchens. Dieses selbst bleibt im bäuerlichen Hausrat nur in einer Nutzform länger konstant erhalten, dem Nähkästchen mit pultförmig abgeschrägtem Deckel, das im übrigen alle schon erwähnten Verzierungsweisen aufnimmt.



Digitized by Google

DIE ORIGINALZEICHNUNG ZUM HOLZSCHNITT HANS SEBALD BEHAM B. 149.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

Gustav Pauli führt in seinem kritischen Verzeichnis der Werke Hans Sebald Beham's unter den Exemplaren der 1552 erschienenen Ausgabe von dessen Kunst- und Lehrbüchlein auch ein solches als im Germanischen Museum zu Nürnberg befindlich auf. Zwar trägt unser Exemplar die Jahreszahl 1552, jedoch nicht am Schluß des Textes im Druck, sondern nur auf dem Einbanddeckel als handschriftliche Notiz. Zudem ist dasselbe nicht einmal vollständig, es fehlen 13 Seiten, und die beiden letzten Blätter, nummeriert 14 und 15, gehören garnicht zum Kunst- und Lehrbüchlein, sondern stammen aus der »Proporcion der Ross« vom Jahre 1528. Die erste Ausgabe des Kunst- und Lehrbüchleins erschien 1546 und zwar zu Frankfurt bei Christian Egenolff (Pauli S. 490—491). Die zweite ist die vom Jahre 1552. Eine dritte kam 1557 heraus unter dem Titel: »Das Kunst und Lere | Büchlin, Sebalden Behems. | Malen vnd Reissen zulernen, Nach | rechter Proportion | Mass vnd aussteylung des | Circkels. Angehenden Malern vnd Kunstbaren Werckleuten dienlich. | Zu Franckfurt, Bei Christian Egenolffs Erben« (Pauli S. 499). Da dieser Titel mit demjenigen unseres Exemplares genau übereinstimmt, so muß es, abgesehen von den nicht zugehörigen beiden Blättern am Schluß, ein und dieselbe Ausgabe sein. Es wäre demnach außer dem Wolfenbütteler Exemplar noch das unsrige ergänzend anzuführen, es aber bei den Ausgaben vom Jahre 1552 zu streichen. Weitere Ausgaben erschienen 1565, 1566, 1582, 1594 und 1605, letztere bei Vincentius Steinmeyer in Frankfurt. Dann ist noch zu erwähnen, daß sich in der im Germanischen Museum aufbewahrten Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg 15 Blatt-Ausschnitte einer Ausgabe des Kunst- und Lehrbüchleins befinden, deren Titel, soweit er vorhanden ist, mit keinem der von Pauli aufgeführten übereinstimmt. Es muß demnach noch eine weitere Ausgabe erschienen sein, welche wohl zwischen den Ausgaben von 1566 und 1582 als neunte angesetzt werden darf. Die Abdrücke der Holzstöcke sind kräftig und schön.

Das Kunst- und Lehrbüchlein fällt in eine Zeit, in welcher Beham's Kunst im Niedergang begriffen war. Er hatte den Höhepunkt seines Schaffens als Künstler bereits um das Jahr 1535 überschritten, sich von nun an selten

Digitized by Google

Abb 1. Abb. 2..

Hans Sebald Beham B. 149. Holzschnitt und Originalzeichnung.

mehr zu Leistungen direkt eigenen Schlages aufschwingend. Nicht mit Unrecht vermutet darum Pauli, daß die vortrefflicheren Holzschnitte des genannten Büchleins ältere Arbeiten seien, welche bei dieser Gelegenheit datiert und eingeschoben worden wären (S. 15). Ganz besonders scheint mir dies der Fall gewesen zu sein mit dem prächtigen, bärtigen Kopf des zur Seite blickenden alten Mannes (Abb. 1), welcher sich aus der Reihe der übrigen Darstellungen stark heraushebt. Es mag hier, ohne es natürlich als bündigen Beweis hierfür betrachtet wissen zu wollen, auf die Ähnlichkeit hingewiesen werden, welche zwischen unserem Kopf und dem des Adam auf dem ersten Blatt aus der in der ersten Ausgabe 1530 edierten Folge der Patriarchen mit Frauen und Kindern [1]) (B. 74, Pauli 691), weiter dem des Henoch auf dem siebenten Blatt dieser Folge (B. 78, Pauli 697) und vielleicht auch dem des Noah auf dem letzten Blatt derselben (B. 83, Pauli 700) besteht. Auch sei auf die Verwandtschaft unseres Kopfes mit dem des 1520 datierten Hieronymus B. 61 (Radierung) wenigstens aufmerksam gemacht. Zwingend sind diese Argumente natürlich nicht. Doch werden sie gewiß mit dazu beitragen können, die Vermutung Pauli's berechtigt erscheinen zu lassen.

Betrachten wir uns nun diesen Kopf etwas näher, so gewinnt man den Eindruck ein Porträt vor sich zu haben. Die Nase ist scharf geschnitten, die Augenbrauen erscheinen energisch markiert. Das Haar hängt wirr um den Kopf, die Backenknochen treten ungewöhnlich hervor, der struppige Schnurrbart fällt teilweise bis über den Mund herab, Kinn und Backen umrahmt ein krauser, in zwei Teile gesträhnter Backenbart. Ernst, fast unwirrsch richtet sich der Blick zur Seite. Der Oberkörper ist in wenig natürlicher Weise gedrungen, seine Kontur etwas unwahrscheinlich, die linke Schulter zu stark gehoben. Siehe Abb. 1. Alles in Allem aber ist es ein Kopf, der durch die kräftige Art seiner individuellen Charakterisierung weit über das gewöhnliche Mittelmaß künstlerischen Könnens hinausgeht. Dennoch aber gewinnen wir bei der Betrachtung der Einzelheiten den Eindruck, als sei es dem Holzschneider nicht vollkommen gelungen, den Eigenheiten der originalen Vorlage Beham's, der bekanntlich ein trefflicher Zeichner war, ganz gerecht zu werden. Deuten bereits hierauf die schon berührten Verzeichnungen des Oberkörpers hin, so kommen noch die offenbar mißverstandene Wiedergabe des Schnurrbartes, der unmöglich so weit über den Mund herabhängen kann, die unnatürlich erscheinende Darstellung des oberen Backenbartes an der linken Wange und überhaupt die etwas übertriebene Breite des Dreiviertelprofils hinzu. Es wäre nicht das erste Mal, daß Beham für seine Zeichnungen einen seinen Intentionen nicht mit vollem Geschick folgenden Xylographen gefunden hätte. Es braucht hier nur an die beiden Holzschnitte Simsons mit den Thoren von Gaza und Simsons im Schoße der Delila für die 1534 in Mainz

1) Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß die im Germanischen Museum aufbewahrte Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg ein kompletes Exemplar dieser Folge ohne jeglichen Text besitzt. Auch wäre weiter bei Pauli nachzutragen, daß sich außer dem neuen Abdruck des Zustandes III des Blattes mit Adam und Eva noch ein zweiter mit einem A rechts oben im Germanischen Museum befindet.

Digitized by Google

erschienene Bibelübersetzung Dietenbergers erinnert zu werden, wo Beham schon das gleiche Mißgeschick erlebt hatte (vgl. Pauli S. 5). Meine Vermutung wird aber zur Gewißheit, wenn wir eine mit unserem Holzschnitt auf das Engste verwandte Federzeichnung aus unserer Sammlung von Handzeichnungen heranziehen. Sie trägt im Katalog die Nummer 91, war bislang unter den unbekannten Meistern eingereiht, aber schon seiner Zeit von Herrn Direktor Bösch mit dem Zusatz »H. S. Beham?« versehen worden. Es ist, wenn man den Holzschnitt und die in Abb. 2 wiedergegebene Zeichnung mit einander des Näheren vergleicht, ganz offenbar, daß letztere dem ersteren als Vorlage gedient hat. Und wer sollte, wenn man den Holzschnitt Beham zuschreibt, bezw. zuschreiben muß, die Zeichnung anders angefertigt haben als eben der Künstler selbst? Wir haben es also mit einer eigenhändigen Zeichnung Behams zu thun, welche als solche meines Wissens zum ersten Mal zur Veröffentlichung gelangt und darum für die Charakteristik des Meisters einen neuen Beitrag liefert. Sie verrät in allem den begabten Schüler Albrecht Dürer's, welcher mit scharfem Auge beobachtet, rasch erfaßt und den Gegenstand in seiner ganzen Kraft samt allen seinen zierlichen Details mit sicherer Hand wiederzugeben weiß. Wie ungleich höher steht doch die Zeichnung über dem Holzschnitt! Von der Gedrücktheit dort finden wir hier keine Spur. Alles ist freier und natürlicher. Die linke Schulter ist nicht in übermäßiger Art hochgezogen. Die Licht- und Schattenpartien sind klarer durchgeführt. Das Gewand erscheint namentlich an den Oberarmen der Wirklichkeit mehr entsprechend gelegt. Stolz wächst der die selbstbewußte Kraft deutlich ausdrückende Kopf gänzlich ungezwungen zwischen den Schultern heraus. Trotzig ernst ist der Blick zur Seite gerichtet, während er auf dem Holzschnitt etwas Demütig-Lauerndes an sich hat. Dazu kommt die geradezu meisterhafte Durchbildung der hervorstechenden Einzelheiten des Gesichts, die virtuose Behandlung von Backenbart und Haupthaar. Und konnten wir schon den Holzschnitt als eine doch im Ganzen tüchtige Leistung hinstellen, so wird nunmehr die Achtung vor dem Meister, dessen Original nur von dem Xylographen nicht in seinen ganzen Feinheiten in den Holzschnitt umgesetzt werden konnte, noch um ein Beträchtliches steigen.

Digitized by Google

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Heimatkunst. Von Dr. Ing. Ernst Vetterlein, Privatdozent an der Technischen Hochschule zu Darmstadt. Leipzig, Bernhard Richters Buchhandlung. 1905. 31 SS. 1 ℳ 20 ₰.

Die neueste Zeit hat uns ein neuestes Wort gebracht, nach dem wir uns lange gesehnt haben. »Heimatkunst.« Wie klingt das Wort so »traut«. Ein Klang aus den sonnigen Tagen unserer Kindheit, der halbvergessen in unserem inneren Ohr forttönte ist in ihm zum vollen reinen Akkord angeschwollen und wird Wiederhall finden in aller Herzen, die den Zusammenhang mit dem Urquell ihrer Kraft, mit dem Volk nicht verloren haben. Auf das Wort »Heimatkunst« trifft Mephistopheles höhnender Ausspruch nicht zu: »Da eben, wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.« Nein, dunkel geahnt haben wir den Begriff schon lange, jetzt aber steht er vor unserem geistigen Auge in voller Bestimmtheit, wie aus Granit gemeißelt: »Heimatkunst. Sie verdient diesen Ehrennamen nur dann, wenn die von uns errichteten Bauten wie mit dem heimatlichen Boden verwachsen erscheinen, wenn sie förmlich mit der Natur eins sind. Dann bilden sie einen Teil unserer Heimat im Ganzen. Und wie die Natur den Charakter des Menschen gemodelt hat, so daß die Bergbewohner anders geartet sind als die in der Ebene wohnenden Volksstämme, so müssen nun die der Natur angepaßten, von Menschenhand errichteten Bauwerke einen Ausdruck des menschlichen Charakters bilden. So entsteht unter mannigfachen Wechselwirkungen eine große Einheit: Natur, Mensch und Kunst, von denen jeder Teil von den gleichen klimatischen und sonstigen Bedingungen abhängig ist.« Da nun mit dem Wort Heimatkunst ein klarer und bedeutender Begriff in unlösbaren Zusammenhang gebracht ist, fürchte ich nicht, mißverstanden zu werden, wenn ich weiter zitiere: »An Worte läßt sich trefflich glauben.«

An wie viele Worte haben wir schon geglaubt: Die klassische Kunst, die romantische Kunst, die italienische Renaissance, die deutsche Renaissance, alle späteren Stils, die Moderne. Alles war Irrtum. Warum war es Irrtum? »Unsere heutige Kunst ist nicht der charakteristische Ausdruk unseres Wesens und unserer Heimat.« Das Heil liegt in der Heimatkunst.

Nein Herr Vetterlein. Es war nicht alles Irrtum. Schinkel, Klenze, Semper, Friedrich Schmidt, Hase, um nur Verstorbene zu nennen, haben nicht geirrt; was sie geschaffen haben war ebenso rein der Ausdruck ihres Wesens, als die Werke der Darmstädter Künstlerkolonie der Ausdruck des Wesens von Olbrich, Patriz Huber, Peter Behrens u. A. sind, aber das Wesen dieser Männer war eben ein anderes als das der Modernen. Freilich war ihre Kunst nicht Volkskunst, sondern die vornehme Kunst hochgebildeter Männer. Wenn etwas ihrer Wirkung auf die Allgemeinheit im Wege stand, so war es nicht ihre Schwäche, sondern ihre monumentale Höhe. Auch sie haben aus voller Begeisterung ihrer Seele geschaffen. Es muß endlich Einspruch erhoben werden gegen das banale Schlagwort, die ganze Baukunst des 19. Jahrhunderts, soweit sie in historischen Formen gearbeitet hat, war Verirrung. Gewiß, die geistigen Großtaten des 19. Jahrhunderts liegen nicht auf dem Gebiete der Baukunst, aber die Geringschätzung, mit der sie heute behandelt wird, beruht doch auf völliger Verkennung ihres Wertes. Der immer wiederholte Vorwurf ist der, daß sie mit historischen Detailformen gearbeitet hat. Als ob das Wesen der Baukunst im Detail beschlossen wäre, als ob die Architekten nichts besseres zu tun hätten, als »ihr Wesen« immer nur in neuen Details »zum Ausdruck zu bringen«. Was haben denn Iktinos, Gerhard von Rile

Digitized by Google

und Antonio da San Gallo an Details erfunden? Es gibt Perioden, in welchen die Erfindung neuer Details lebhaft quillt, und andere, welche ihrer entbehren können. Über die rein architektonische Bedeutung der einen und der anderen ist damit nichts entschieden.

Das 19. und vorerst auch das 20. Jahrhundert unterscheiden sich freilich darin von andern Epochen, daß die verschiedensten historischen Stile nebeneinander in Verwendung sind und daß sich bis vor Kurzem die Anhänger des einen oder anderen lebhaft befehdeten. Sehen wir aber vom Detail ab, so nehmen wir wahr, daß für jede Periode des 19. Jahrhunderts die Gesamtempfindung, wie die Grundzüge der Komposition unabhängig von den Einzelformen die gleichen waren und daß neue Kompositionsaufgaben stets auch neue und eigenartige Lösungen gefunden haben. Nicht als ob das Detail die Komposition gar nicht beeinflußt hätte, aber die maßgebende Bedeutung, die ihm im Allgemeinen beigemessen wird, kommt ihm nicht zu. Die konsequente Entwickelung der Baukunst im 19. Jahrhundert ist dadurch, daß gelegentlich stark archaisiert wurde nicht gestört worden; auch in ihr manifestiert sich in voller Klarheit das psychologische Gesetz der Entwickelung in Gegensätzen, das alle Geschichte beherrscht. Den Ausgang bildet die strenge und nüchterne Kunst des Empire. Die Grundrisse wurden auf im Voraus festgelegte Axensysteme komponiert, wobei der Monumentalität oft weitgehende Konzessionen gemacht wurden. Symmetrie nach einer, wenn möglich nach zwei sich kreuzenden Axen war eine selbstverständliche Forderung. Im Aufbau wurden die Proportionen mit peinlicher Sorgfalt abgewogen und eine ruhige Umrißlinie wurde als unumgänglich für die monumentale Wirkung erachtet. Diese Grundsätze haben auch Romantiker wie Gärtner befolgt, der freilich ein langweiliger Romantiker war. Im Detail herrscht in dieser ersten Epoche Sparsamkeit, Zurückhaltung und eine strenge, ja trockene Formgebung. Dann führt die Entwickelung allmählig zu freierer Komposition und reicherer Ausstattung, aber die Grundsätze der monumentalen Komposition bleiben bis ins dritte Viertel des Jahrhunderts die gleichen. An kleineren Aufgaben, namentlich am Familienhaus fand unter Führung der Gotiker die freie malerische Gruppierung mehr und mehr Aufnahme. Schließlich ist sie auch in den Monumentalbau eingedrungen und beherrscht ihn jetzt vollständig. Dabei gewöhnte man sich an einen immer größeren Reichtum der äußeren und inneren Ausstattung.

Es wäre nicht schwer, aus allen Epochen des 19. Jahrhunderts eine stattliche Zahl von Bauwerken zu nennen, welchen bleibende Bedeutung zukommt. Trotz der engen Anlehnung an die Formen der historischen Stile tragen sie alle einen bestimmt ausgesprochenen Zeitcharakter. Das Verhältnis der Baukunst des 19. Jahrhunderts zu den historischen Stilen ist trotz der tiefgreifenden Verschiedenheit der wissenschaftlichen Erkenntnis in künstlerischer Hinsicht nicht viel anders, als das der Renaissance zur Antike. Kein selbständiger Architekt hat sich je durch die historischen Einzelformen in seinem architektonischen Schaffen beengt gefühlt.

Dieses Verkennen der wahren Situation, diese Überschätzung der Bedeutung des Details hat früh zu einer Unterschätzung des architektonischen Wertes der Baukunst des 19. Jahrhunderts geführt. Man sah nur das, worin sie unselbständig und hatte kein Auge für das, was ihr eigen war.

Das Sehnen nach einem neuen, unserer Zeit eigenen Stil, besser gesagt das Sehnen nach neuen eigenartigen Details, erst von wenigen Träumern im Stillen gehegt, dann öffentlich ausgesprochen, endlich von den Kunstschreibern als Schlachtruf aufgegriffen, fand seine Erfüllung in dem Moment, als gegen die übermäßige Vielscherei ein Rückschlag eintreten mußte. Die Entwicklung war durch Dezennien vom streng architektonischen zum Malerischen, vom Einfachen zum Reichen und Überladenen gegangen. Als die Polhöhe erreicht war trat eine rückläufige Bewegung ein und zwar soweit die führenden Kräfte in Betracht kommen mit einem Sprung ins Extrem der äußersten Einfachheit. Die Bewegung ging von England aus und fand in Deutschland energische Förderung. Daß dieser Rückschlag eintreten mußte, war wohl keinem zweifelhaft, der historische Prozesse zu beobachten gelernt hat. War das historische Detail der Stein des Anstoßes gewesen, so wurde nun zunächst das Detail neu gestaltet; die malerische Komposition

blieb, wurde aber geläutert und von der Zersplitterung auf ruhigere Massenwirkung zurückgeführt. Das ist »die Moderne«. Der Jubel ist groß. Der Chor der Kunstschreiber singt einen Päan: Heil uns! Wir haben eine neue Kunst, die »unserem Wesen entspricht«, in der wir »unsere Empfindungen« ausdrücken können. Ich wundere mich schon lange, daß die Herrn noch keine neue Sprache erfunden haben, um »ihre Empfindungen« ausdrücken zu können. Mit einzelnen Worten wie Milieu, impressioniert, intim, traut, weltbewegend, Heim, Heimatkunst, Erdgeruch u. s. w. ist es nicht getan. Die alte Sprache ist doch längst abgenutzt, es käme jetzt darauf an, sie frei von der erdrückenden Last, historischer Traditionen neu zu gestalten.

Die Moderne leidet unter dem Fluch, das spät geborene Kind einer alternden Kultur zu sein, es fehlt ihr das urwüchsig Naive, überall sieht man ihr das Reflektierte und Gewollte an. Aber nur Mißgunst und absichtliches Verkennen kann in Abrede stellen, daß ihre Führer mit großer Energie und künstlerischer Kraft eine eigenartige, neue und einheitliche Stilweise in Tektonik und Ornament geschaffen haben. Sie a priori abzulehnen wäre töricht, kein Stil ist an sich schön oder häßlich, es kommt stets nur darauf an, wie er gehandhabt wird. In jedem Stil gibt es gute und schlechte Stilisten.

Es war notwendig, einmal ein Wort für die vielgeschmähte Baukunst des 19. Jahrhunderts einzulegen. Daß sie keinen der großen Höhepunkte einnimmt, wissen wir alle, und es liegt mir ferne, ihre Schwächen beschönigen zu wollen. Ungleich sind die großen Kulturaufgaben auf die Jahrhunderte verteilt; das 19. Jahrhundert hat auf wissenschaftlichem, insonderheit auf naturwissenschaftlichem und technischem Gebiet reichlich gut gemacht, was es auf künstlerischem vermissen ließ.

Selbst wer meinen Ausführungen bis jetzt zustimmend gefolgt sein sollte, wird nun einwenden, daß einer stattlichen Zahl bedeutender Bauten eine noch weit größere von unbedeutenden und schlechten gegenübersteht. Wenn ich nun auch die Bewertung einer Kunstepoche nach einem numerischen Durchschnitt ablehne, so ist mit diesem Einwurf doch eine schwache Seite der Baukunst des 19. Jahrhunderts berührt. Ein Mißstand der Anfangs wenig fühlbar nach und nach immer schreiender geworden ist, das fehlen des Sinnes für das Angemessene.

Deutschland war aus den Befreiungskriegen als ein armes Land hervorgegangen. Das ist auch aus der deutschen Architektur klar zu ersehen. Die Strenge und Einfachheit der Monumentalbauten wird an kleineren öffentlichen und an Privatbauten zur Nüchternheit und Dürftigkeit. Vielleicht erscheinen uns diese Bauten kümmerlicher als sie sind. In diesen unpoetischen, geschmacklos eingerichteten Häusern hat man behaglich und glücklich gewohnt und von einer schwachen Kunst reinere ästhetische Anregungen empfangen, als wir von einer weit ausdrucksmächtigeren. Man war selbst innerlich reicher und glücklicher. Die Ärmlichkeit der äußeren Verhältnisse lastete drückend auf der Baukunst, aber man gab sich wenigstens nicht den Anschein reich zu sein. In diese Zeit fallen die Anfänge des vielgeschossigen städtischen Miethauses, das noch heute und wohl noch für lange Zeit in quantitativer Hinsicht das Hauptobjekt der gesamten Bautätigkeit ist und sein wird. Auch die Stadterweiterungen mit geraden sich rechtwinkelig kreuzenden Straßen kamen schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Aufnahme. Dieses Straßensystem ist jetzt in Verruf erklärt als unkünstlerisch und unpraktisch. Ich will nicht für dasselbe eintreten, bemerke aber, daß es seit dem grauen Altertum stets wiedergekommen ist, wenn größere Städteanlagen einheitlich geplant wurden, wir finden es in Babylon, in den Städten der Diadochen, in den römischen Kolonien, in den mittelalterlichen Bastiden, in den Städten die im 18. Jahrhundert entstanden sind, in den amerikanischen Großstädten und es wird immer wiederkehren, wo praktisch nüchterne Erwägungen bei der Aufstellung von Stadtplänen den Ausschlag geben. Es ist auch nur in seiner schematischen Anwendung auf große Städte ganz verwerflich, während es bei kleineren Anlagen Lösungen gestattet, die auch künstlerisch befriedigen. Ebensowenig ist die gerade Straße an sich unkünstlerisch. Ich will hier nicht das größte Beispiel, die Axe, welche vom Ostportal des Louvre nach dem Triumphbogen auf der Place de l'étoile in Paris geht, heranziehen, die Straße, welche in Nancy das Gouvernement mit dem

Digitized by Google

Schloß verbindet ist von hoher monumentaler Schönheit und selbst die Maximilianstraße in München ist ein gutes Beispiel. Die Abmessungen der Breite der Straße und der Höhe der Gebäude, die Erweiterung im äußeren Teil mit den großen Bauten der Regierung und des Nationalmuseums, die freiere gärtnerische Behandlung des äußersten Teils am Fluß und der Abschluß durch ein großes Gebäude, das Maximilianeum, sind so glücklich gegriffen, daß die Wirkung selbst durch die mesquine Ausführung aller Gebäude nicht vernichtet, ja nicht einmal wesentlich beeinträchtigt wird. Das sind aber Ausnahmen, im allgemeinen sind die mit Kauf- und Miethäusern besetzten Straßen unserer Städte weidlich langweilig. Sicher kann durch Krümmung des Straßenzuges ein befriedigenderer Eindruck erzielt werden, denn die gerade Straße stellt architektonische Forderungen, welche der Mietbau nur selten erfüllen kann.

Der städtische Miethausbau hatte sich bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts von Extravaganzen fern gehalten, wer die Mittel hatte und nicht auf eine hohe Verzinsung des Anlagekapitals zu sehen brauchte, baute sein Haus stattlicher, wer beschränkt war einfacher, falscher Reichtum wurde wenigstens vermieden. Um so aufdringlicher machte er sich seit der Gründerepoche breit. Es wurden monumentale Wirkungen mit falschen Mitteln angestrebt, wo die wahre Kunst sich in der Zurückhaltung geäußert hätte. Die Aufgabe wurde von Bauherrn und Baukünstlern verkannt. Für diese Verkennung müssen die Baukünstler verantwortlich gemacht werden. Aber wer sind hier Bauherrn und Baukünstler? Die Bauherrn sind zumeist Spekulanten, welche durch brutalen Glanz blenden und bei einer Ausführung in Surrogaten hohe Erträgnisse aus ihren Häusern ziehen wollen. Zu der künstlerischen Tätigkeit aber drängen sich bei der Masse der Aufträge viele, deren künstlerische Ausbildung mangelhaft und falsch ist. Selbst die Hochschulen haben unter einem unverhältnismäßig hohen Prozentsatz unzureichend vorgebildeter Schüler zu leiden und können die Lücken der Elementarbildung nicht mehr ausfüllen. Vor allem aber entlassen viele Baugewerkschulen ihre Schüler in einem übelen Stadium halber Bildung. Die Baukunst ist die einzige Kunst, welche nicht oder doch nur ganz ausnahmsweise von Liebhabern betrieben wird. Es gibt Dilettanten in Poesie, in Musik und Malerei, selbst in der Plastik, in der Architektur fehlen sie; dafür sind aber mindestens vier Fünftel derer, welche sich Architekten nennen, Dilettanten. Man kann nicht von jedem Künstler verlangen, daß er »weltbewegende« Werke schaffe, das bleibt immer ein Vorrecht Weniger — heutzutage sind fast nur Musiker weltbewegend — aber man verlangt in anderen Künsten wenigstens, daß man die künstlerische Technik gelernt habe, bevor man die Kunst ausübt. Die Architektur erfordert äußerlich eine Summe von wissenschaftlich-technischen Kenntnissen und von zeichnerischem Können, welche nur in langer angestrengter Arbeit erworben werden können, sie erfordert innerlich eine kräftige intuitive Raumvorstellung, welche die Gestalt des künftigen Bauwerks im Inneren und Äußeren dem inneren Auge klar vorführt. Da fehlt es vor Allem. Die meisten haben nur ein unbestimmtes Raumbild und können das, was sie dämmernd schauen, nicht einmal zeichnerisch fixieren. Da liegen denn Vorlagewerke auf, erst Letaronilly und Lienard, dann Fritsch und Ortwein u. A. und aus diesen wurde zusammengetragen, was sich überhaupt auf die verfügbare Fläche der Fassade zusammentragen ließ.

Es ist jetzt eine Besserung eingetreten, der Zug zum Einfachen macht sich auch im Mietbau geltend, an eine völlige Gesundung kann ich unter unseren heutigen sozialen Verhältnissen nicht glauben. Da müßte zunächst das Bauspekulantentum eliminiert werden, was nicht möglich ist. Es müßten auch alle Architekten künstlerisch so vorgebildet werden, daß sie sich vom Ekektizismus frei halten könnten. Und das ist nicht zu erreichen. So werden denn die Nichtkönner, wie bisher aus historischen Vorlagen, jetzt aus dem Wiener Architekt und der Darmstädter Innendekoration ihre Fassaden und Innenräume zusammenspicken, und der Unterschied ist höchstens der, daß die modernen Details »ihren Wesen entsprechen«, was die alten nicht getan haben. Die Grundlage des Übels beseitigt weder die Moderne noch die Heimatkunst.

Was ist überhaupt Heimatkunst? Die Definition, welche ich oben wiedergegeben habe, ist trotz ihrer schönrednerischen Fassung nicht ausreichend. Vetterlein hat das selbst gefühlt und stellt nun eine Reihe von Forderungen auf.

Er verlangt zunächst die innere Harmonie des Kunstwerkes, er verlangt, daß die Einzelglieder ihrer Funktion gemäß in den Dienst der Kompositionsidee gestellt werden, er verlangt, daß die formalen Eigenschaften der Baumaterialien und ihre Farben sorgfältig berücksichtigt werden. Er verlangt das Studium der Alten Denkmäler, nicht um die Einzelformen herauszupflücken, sondern um die Prinzipien der Konstruktion kennen zu lernen. Zwischen dem Anschluß an die historischen Formen und der Moderne vermittelt er dadurch, daß es an beide die Forderung stellt mit Stil, d. h. so zu arbeiten, daß jede Einzelform ihre innere Berechtigung in sich trägt und eine Funktion im Dienste der Idee erfüllt. Man kann sich mit diesen Forderungen, die nicht allzu klar formuliert werden, einverstanden erklären, aber sie sind weder neu, noch gibt ihre Erfüllung dem Kunstwerk den spezifischen Charakter der Heimatkunst. Vetterlein behauptet zwar, daß jede echte Kunst Heimatkunst sei. Wird aber dieser Begriff so weit gefaßt, so wird er überhaupt überflüssig. Heimatkunst kann nur eine Kunst sein, welche außer durch ganz allgemeine Gesetze, wie die oben erwähnten, noch durch regionale Besonderheiten bedingt ist; Heimatkunst mag man den auvergnatischen Kirchenbau, den norddeutschen Backsteinbau, den süddeutschen Fachwerksbau, den Blockbau der Alpenländer nennen, Bauweisen die sich in gewissen Gegenden ausgebildet haben und nur in diesen vorkommen. Aber einem Baustil im Allgemeinen, selbst wenn er einen scharf ausgesprochenen Nationalcharakter trägt wie der dorische der Griechen und gotische der Franzosen kommt die Bezeichnung nicht zu, denn das Heimatliche wird hier durch das allgemein Künstlerische weit übertönt. Diese Werke haben eine Bedeutung für die gesamte Menschheit, welche über die notwendige Beschränkung einer Heimatkunst weit hinausgeht.

Die regionale Beschränkung ist von dem Begriff der Heimatkunst nicht zu trennen, sie muß also auch in der neuen Heimatkunst, die unserer Architektur das Heil bringen soll, in Geltung bleiben.

Ist nun in unserer Zeit zu erwarten, daß die Heimatkunst in der Architektur die Führung übernehmen könne? Nein und abermals nein. Wohl haben einige feinsinnige Künstler da und dort in Anlehnung an die regionale Bauweise sehr erfreuliche Werke geschaffen, aber diese Weise muß individuell bleiben und kann nicht Gemeingut einer Schule, geschweige denn der Menge der Bauunternehmer werden. Die treibenden Kräfte in der Entwickelung der Künste liegen heutzutage in den Großstädten und bleiben da, auch wenn sich die Künstler nach Darmstadt oder Weimar zurückziehen. Die Großstadtkultur aber ist alles andere, nur keine Heimatkultur. Hier könnte auch Heimatbaukunst nur eine vorübergehende Mode werden, deren Erzeugnisse so innerlich unwahr wären wie das Rautendelein und der Waldschratt in dem papierenen Wald von Hauptmanns versunkener Glocke. Nein die Großstadtkunst, auf die wir wohl oder übel angewiesen sind, läßt sich solche Beschränkungen nicht auferlegen und mit Recht. Solange die Großstädte so dominieren, wie in unserer Zeit wird ihre Kultur und Kunst stets einen internationalen Zug behalten und es kann sich nur darum handeln in diesem Kreise mit den gegebenen Faktoren mit künstlerischem Ernst und Wahrhaftigkeit das Mögliche zu erreichen. Daß eine alternde Kultur keine naive Kunst haben kann, ist klar, eine reflektierende Kunst aber braucht noch keine schwache Kunst zu sein, so wenig ich auf das abgelaufene Jahrhundert mit Geringschätzung zurückblicke, so wenig sehe in das kommende mit Pessimismus.

Der Prospekt der »Heimatkunst« teilt uns mit, daß des Verfassers Konkurrenzarbeiten zu wiederholten Malen mit Preisen ausgezeichnet wurden, die künstlerische Logik, nach der er verlangt, ist ihm also offenbar geläufiger, als die schriftstellerische. Möge er das beherzigen.

Das Büchlein ist mit acht Illustrationen und einer Titelzeichnung von des Verfassers Hand geschmückt. Sie sind herzhaft gezeichnet, wie es »deutschem Wesen entspricht«.

— Heimatkunst. Bezold.

Das Eigentum am Strassburger Münster und die Verwaltung des Frauenstiftes. Rechtswissenschaftliche Untersuchung. Von Dr. jur. F. W. Bredt. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1903. 62 SS. 8.

Die mit Zugrundelegung von zahlreichen großenteils bisher ungedruckten Dokumenten der Straßburger Archive geführte rechtliche und geschichtliche Untersuchung gelangt zu dem interessanten Ergebnis, daß Eigentümer des Münstergebäudes der Staat Elsaß-Lothringen ist, die Verwaltung der Stiftsgüter aber der Stadt Straßburg und zwar ohne Kontrollrecht des Domkapitels zusteht. Was diese kleine und doch inhaltsreiche Schrift weit über den engen Kreis lokaler Interessen hinausrückt, ist der bedeutsame Umstand, daß hier zuerst festgelegt ist, wer subsidiär zur Beihilfe herangezogen werden kann, falls, wie vorauszusehen, die Mittel des Liebfrauenwerks (Frauenstifts) zu der durchgreifenden Gesamtherstellung des Münsters, die immer wieder von Fachmännern gefordert wird, versagen sollten. HH.

U. E. Sebald, Nürnberg

DREI FIGÜRLICHE HOLZSCHNITTE VON PETER FLÖTNER.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

In dem Verzeichnis der Holzschnitte Peter Flötners, welches Reimers in seinem 1890 erschienenen Werke »Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten« gibt, finden sich auch einige (mit zwei Kreuzen bezeichnete), welche dem Verfasser nicht durch Autopsie, sondern lediglich nach den Angaben von Bartsch, Passavant und dem Katalog Reynard bekannt waren. Zu diesen gehören auch die Blätter Pyramus und Thisbe Reimers 84, Das Urteil des Paris Reimers 85 und Eine nackte Frau Reimers 87, von denen im Nachfolgenden gehandelt werden soll. Es scheint, als seien dieselben außerordentlich selten; denn auch dem rührigsten Flötner-Forscher Conrad Lange sind dieselben, wie aus seinem 1897 edierten grundlegenden Werke »Peter Flötner, ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance« (S. 21) hervorgeht, seiner Zeit ebenso wenig wie Reimers zu Gesicht gekommen. Nachdem nun aber das Germanische Museum unlängst diese drei Holzschnitte, wenn auch nicht in gleichzeitigen Abdrücken, erworben hat, dürfte es nicht unangebracht sein, nähere Nachrichten über dieselben zu geben und sie vor allen Dingen durch Reproducierung zur Veröffentlichung zu bringen, unbeschadet dessen, daß dieselben möglicherweise auch in anderen Sammlungen vorhanden sind.

Beschreibung.

1. Pyramus und Thisbe. Reimers 84. Reimers gibt seine Beschreibung dieses Holzschnittes, jedoch in unrichtiger Weise, nach Passavant III, S. 254, 7. Nach Reimers ist Pyramus noch damit beschäftigt, sich das Schwert in die Brust zu stoßen, während Passavant dies bereits als vollzogene Tatsache hinstellt (s'est plongé son épée dans le sein). Allerdings ist auch bei Passavant nicht alles in Ordnung; denn er läßt Pyramus zur Rechten befindlich sein. Besser wäre es gewesen, wenn Reimers Joseph Heller gefolgt wäre, der in seinen Zusätzen zu Adam Bartsch's le Peinte Graveur, 1844, S. 45 folgende, fast zutreffende Beschreibung gibt: »Pyramus in altdeutscher Ritterkleidung sitzt links, und hat sich den Degen in die Brust gestoßen; rechts erscheint die klagende Thisbe«. Dies ist im Großen und Ganzen richtig, aber noch lange nicht zur Identifizierung ausreichend. Aus den Maßangaben bei Heller geht hervor, daß ihm das Blatt in unserer Form nicht

Digitized by Google

vorgelegen hat. Es mißt nämlich 3 Z. 9 L. in die Breite, was aber nur für den szenischen Vorgang zutrifft, der jedoch bei uns noch seitlich von ornamentierten Pilastern begleitet ist. In dieser Form hat der Holzschnitt eine Breite von 13,2 cm und eine Höhe von 14,2 cm. Bleiben wir zunächst bei den Pilastern, so sind dieselben mit vertieft gedachten Füllungen versehen, welch' letztere auf schwarzem Grunde ein in Weiß ausgespartes, leicht schraf-

Abb. 1. Peter Flötner. Reimers 84.

fiertes aufsteigendes Ornament zeigen. Dasselbe wächst aus einem mit einem Band umwundenen Grundstamm heraus und besteht aus einigen größeren Akanthusblättern und anderem kleineren Blattwerk. Etwa in der Mitte bemerken wir zwei dockenförmige Glieder. Ist auch das Ornament beiderseits gleich gedacht, so ist die Detailausführung dennoch keine vollkommen übereinstimmende, wie eine Vergleichung an Hand der Reproduktion (Abb. 1)

sehr bald dartun dürfte. Beschäftigen wir uns nunmehr mit der Darstellung selbst! In der linken unteren Ecke liegt, unter sich das Gewand der totgeglaubten Thisbe und darüber sein Federhut, an einem leicht ansteigenden Hügel Pyramus. Er trägt Landsknechts-Kleidung. Auf dem rechten Knie, das emporgezogen ist, ruht die linke Hand. Die rechte ist über den rechten Oberschenkel gelegt. Mitten in der Brust steckt ein Schwert. Der Kopf ist nach rechts geneigt, die Augen sind geschlossen. Von rechts her kommt in eiligem Lauf Thisbe herbei, um den Kopf einen Lorbeerkranz, die Hände klagend zusammengefaltet, das Gewand am Saum wie von einem Windstoß etwas aufgebauscht. Im Mittelgrunde links ist teilweise der steinerne Trog eines Brunnens sichtbar. Aus dem Ausguß einer aufstehenden Säule strömt Wasser in das Becken, um dessen hintere Ecke soeben der Löwe verschwindet. Im Hintergrunde links wie auch im Mittelgrunde rechts bemerken wir grob charakterisierte Bäume.

2. Das Urteil des Paris. Reimers 85. Reimers beschreibt diesen Holzschnitt ebenfalls im Anschluß an Passavant (III, S. 254, 8). Auch hier hat er sich nicht genau an dessen Darstellung gehalten, was entschieden besser gewesen wäre. Denn so muß man glauben, daß Paris ebenfalls wie die drei Göttinnen steht, während doch schon Passavant richtig angibt, daß er zur Rechten sitzt. Ob Passavant das Blatt vorgelegen hat, möchte fast fraglich erscheinen, da er sich ziemlich getreu an Heller anlehnt. Sicherlich aber haben Beide den Holzschnitt nicht in unserer Form gesehen; denn bei uns zeigt die eigentliche Darstellung ebenfalls eine von Passavant und Heller nicht mitgemessene Pilastereinfassung. (Abb. 2). Mit derselben ist das Blatt 12,9 cm breit und 14,3 cm hoch. In dem weiß auf schwarz gezeichneten Ornament der Pilasterfüllungen überwiegt das schon auf dem vorigen Holzschnitt auftretende Dockenmotiv. Dazwischen sind kleinere Blattzweige und größere Akanthusblätter angebracht. Von den vorn links befindlichen Göttinnen sind nur zwei voll sichtbar und zwar mit den bekleideten Körpern en face gesehen, während die dritte links dahinter nur eben mit dem Kopf hervorschaut. Paris, in die modische Tracht der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts gekleidet, sitzt im Vordergrunde rechts, mit dem Rücken gegen den rechten Pilaster gelehnt, auf dem in die Hand des auf das emporgezogene rechte Knie aufgestemmten Armes gestützten Haupte einen Hut mit großen Federn, mit der Linken den am Boden liegenden Apfel von oben fassend. Gleich hinter ihm schaut ein bärtiger alter Mann hervor, der nach links hin auf die drei Göttinnen einredet. Im Hintergrunde rechts und links sehr derb gezeichnete Bäume und in der Mitte ein Brunnen mit beiderseitigem Ausguß.

3. Eine nackte Frau. Reimers 87. Auch hier ist die von Reimers im Anschluß an Passavant (III, S. 255 f., 27) gegebene Beschreibung unzureichend. Die wesentlichen Momente sind außer Acht gelassen. Das Ganze hat eine Vereinfachung erfahren, die von dem Original keine genügende Vorstellung mehr verschafft. Auch Passavant kennt das Blatt nicht durch Autopsie, da er Heller als Quelle angibt. Was letzterer sagt, trifft im Allgemeinen zu. Nur schmückt das Haupt nicht eine Feder, sondern ein Feder-

Digitized by Google

hut. Auch hat er nicht erwähnt, daß von links her eine Frau mit einem flachen Gefäß in der Hand heranschreitet, wie auch noch hinzuzufügen wäre, daß am rechten Blattrand ein Baum aufsteigt, dessen einer Ast weit nach links die figürliche Gruppe überragt. Das Blattwerk ist wiederum sehr roh charakterisiert. Ich glaube, daß der szenische Vorgang kaum anders zu deuten ist, als wie es von Lange (a. a. O. S. 21) geschehen ist. (Abb. 3). Wir werden

Abb. 2. Peter Flotner. Reimers 85.

darin wohl eine, allerdings recht freie Allegorie der Wahrheit zu sehen haben, welche der schlichte, wenn auch beschränkte Mann in der unverhülltesten Weise offenbart. In welcher Beziehung aber hierzu die Frau mit der flachen Schale steht, vermag ich nicht zu sagen. Die Größenangaben bei Heller tun dar, daß ihm der Holzschnitt wiederum ohne die an unserem Exemplar vorhandene Pilastereinfassung vorgelegen hat. Mit derselben mißt es in die

Digitized by Google

Breite 13,1 cm, in die Höhe 14,1 cm. Die Ornamentation stimmt beiderseits nur im Allgemeinen überein. Im Einzelnen sind mancherlei Abweichungen vorhanden. So zeigt z. B. das mit senkrechten Rillen versehene runde Glied im oberen Teil des rechten Pilasters an der korrespondierenden Stelle des linken schräg gelagerte Rillen. Die Durchführung des Ornamentes ist eine kandelaberartige. Als Bekrönung dient eine Taube.

Abb. 3. Peter Flötner. Reimers 87.

Excurs (Vitruv).

Reimers führt unsere drei Holzschnitte unter der Rubrik »Aus dem Vitruv des Rivius. Nürnberg 1548« auf, obwohl hierzu doch schon an sich kein Grund vorlag, da Heller und Passavant, auf die er sich doch ausdrücklich beruft, eine derartige Zuweisung nicht vorgenommen haben. Und tatsächlich fehlen auch die Blätter in der Vitruv-Ausgabe, ja, ich wüßte kaum,

Digitized by Google

zu welchem Kapitel sie überhaupt als Illustrationen gedient haben sollten. Ganz entschieden ist übrigens Reimers in der Zuteilung der Bilder des Vitruv an Flötner nicht immer richtig verfahren, aber Lange dürfte vielleicht doch zu weit gegangen sein. Daß Flötner in umfassendem Maße als Illustrator tätig war, ist nicht zu bezweifeln. Doch dürften z. B. von den Darstellungen auf den Blättern 13—19 (S. 42) höchstens diejenigen auf Bl. 13a, Bl. 15, auf Bl. 18a und Bl. 19 (die beiden Satyrn) bestimmt von Flötner herrühren. Aber warum schreibt Reimers nicht auch das großartige Bl. 11a, mit der Überschrift »Circkels, Richtscheid vnd aller gebreuchlichen Geometrischen Instrument, künstliche fürbildung« (siehe Lange S. 31, 1) dem Meister zu, das doch ganz sicher von Flötner ist, sicherer als manches andere des Vitruv, ja, das ich geradezu als ein Kapitalblatt hinstellen möchte, finden wir doch hier — um allein vom Gegenstand zu reden — alle die für den Bildschnitzer charakteristischen Gerätschaften wieder, welche Flötner an zweien der Pilaster des Hirschvogelsaales (siehe die Abb. 12 in meiner kleinen Arbeit »der Hirschvogelsaal zu Nürnberg«, Nürnberg 1905, Verlag von J. L. Schrag) auf beschränktem Raum in so reizvoller Art zusammengedrängt hat, hält doch ferner der kleine Knabe inmitten der Darstellung in der erhobenen Rechten das als für Flötner so bezeichnend gepriesene Flügelpaar! Ich meine, daß hier die Verwandtschaft mit den übrigen Arbeiten Flötners mehr als auffallend bezeichnet werden muß. Das bloße Vorkommen ähnlicher Ornamentmotive, worauf Reimers manchmal so großen Wert legt, kann schwerlich beweisend sein, wenn sonst der schneidige Strich, die kernige Sprache der so positiv bestimmten Form fehlt. Der Stil muß stets und ständig bei der Zuweisung entscheidend mit in die Wagschale geworfen werden; kleinere Äußerlichkeiten haben noch lange keine bindende Beweiskraft. Gegen derartige Argumentationen dürfte wohl prinzipiell Front zu machen sein. Große Wahrscheinlichkeit besteht auch dafür, daß die »Eygentliche Contrafactur des gewaltigen Schloss Meyland, mit etlicher desselbigen wehren verzeichnung« (Bl. 40b) auf Flötner zurückgeht, ebenso auch — und das in höherem Grade — die leicht hingezeichnete belagerte Festung auf Bl. 42. Weiter dürften von Flötner herrühren der achteckige Turm von Marbelstein zu Athen (Bl. 46b) mit dem flötenblasenden Triton (in besonderem Rahmen zur Rechten) und die mehr skizzenhaft behandelten Wetterfahnen auf Bl. 47a. Am Amusium auf Bl. 48a ist ja gewiß viel von den für Flötner bezeichnenden Motiven angebracht, doch möchte ich gerade bei diesem Blatt der Ansicht zuneigen, daß es sich nicht um eine eigenhändige Arbeit Flötners handelt; dazu ist denn doch die Ausführung zu lasch und zu flau. Eine Zeichnung Flötners hat ja wohl sicher vorgelegen, aber der Holzschnitt stammt, was auch bei vielen anderen Blättern angenommen werden muß, von einem berufsmäßigen Techniker her. In den beiden großen figürlichen Holzschnitten, der Wirkung der Erfindung des Feuers und der Erfindung des Wohnbaues durch die ersten Menschen, steckt ebenfalls manches an Flötner Erinnerndes. Möglicherweise haben auch hier, welcher Ansicht auch mein Kollege Dr. Hagelstange ist, Zeichnungen Flötners vorgelegen; als für Flötner sehr charakteristisch möchte ich sie denn doch

Digitized by Google

nicht zu benennen wagen, wie Lange es tut. Nicht unberechtigt möchte es ferner sein, die »Augenscheinliche bezeichnung des Griechischen Maurwercks / nach der meinung Vitruuij« auf Bl. 81a mit Flötner in Zusammenhang zu bringen. Schreibt man ihm die oben genannten landschaftlichen Darstellungen zu, so wird man dies auch bei der »Figur des gantzen gebews / vom Kunig Mausolo zu Halicarnasso auffgericht« (Bl. 84b) tun müssen. Weiter möchte ich noch folgende Blätter zu Flötner in engere Beziehung bringen: Die »Augenscheinliche anzeigung wie in die grundlegung menschlicher glidmassung nach rechter Symmetri / ein andere kleinere vierung in die grösser einzubringen sey / dem mitlern Centro des nabels proportionirlich vnd gerecht« auf Bl. 101b, das jonische Basament auf Bl. 124b, das jonische Kapitäl auf Bl. 126a, die »Gerechte Symmetrische abtheilung der Jonischen Columnen« auf Bl. 127b, die hübsch erfundenen Wasserspeier auf Bl. 129b, die Kapitäle, Säulen und den Pilaster auf Bl. 134a und b, den Laubkranz auf Bl. 135a, die Kapitäle auf Bl. 136b, 137a, 143b und 144b, die Donnerstrahle auf Bl. 146a, die Basamente auf Bl. 147b, das Portal auf Bl. 154b, das heidnische Opfer auf Bl. 158a, die Badstube auf Bl. 187b, den Hafen auf Bl. 191a, die Darstellung »Augenscheinlich exempel, wie auss dem auffsteigenden dunst Wasser zu suchen vnd finden / auch zu leiten sey nach der lehr Vitruuij« auf Bl. 243a, die römische Wasserleitung auf Bl. 258b, die Wasserräder auf Bl. 303b und 304a, das Segelschiff auf Bl. 311b und das Kriegsschiff auf Bl. 320a.

Wie gesagt, Lange scheint mir in der Zuweisung der Vitruv-Illustrationen an Flötner zu weit gegangen zu sein, während Reimers viel zu zurückhaltend gewesen ist. Meine Aufstellung bewegt sich in der Mitte zwischen beiden, indem sie versucht, das zu eruieren, worüber hinsichtlich der Autorschaft Flötners Zweifel nicht mehr bestehen können, was also von Flötner wirklich eigenhändig herrührt, wozu natürlich auch die Aeolipilae und die Gefäße gehören, wie auch die signierte Darstellung auf Bl. 198b.

Stilkritische Betrachtung.

Daß unsere drei Holzschnitte mit Flötner in Zusammenhang stehen und in allem seine Eigenart offenbaren, brauche ich wohl kaum zu beweisen. Etwas anderes ist es, ob sie auch technisch von ihm hergestellt sind. Und das möchte ich stark bezweifeln. Es wurde schon oben bemerkt, daß wir es mit späteren Abdrücken zu tun haben. Aber ganz abgesehen davon, daß so die Darstellungen schon an sich kräftiger und einseitiger in den Conturen und Schattenpartien ausgefallen sind, als wir es von originalen Abdrücken gewohnt sind, so blickt doch aus allem eine Rohheit des Schnittes heraus, die wir bei dem sonst mit Sorgfalt und peinlichem Fleiß seine Arbeiten durchführenden Künstler nicht finden. Von vorneherein liegt darum der Gedanke nahe, daß Flötner nur die zeichnerischen Unterlagen geliefert, die Ausführung aber einem anderen Künstler überlassen hat. Dies wird zur Gewißheit, wenn wir etwas in die Details eindringen. Beginnen wir mit den einfassenden Ornament-Leisten! Wo immer wir bei Flötner auf schwarzem

Digitized by Google

Grunde weiß ausgesparten Ornamenten begegnen, können wir nicht genugsam den feinen Strich, das Präzise der Zeichnung und die Klarheit der Darstellung bewundern. Von diesen Vorzügen ist bei dem ornamentalen Beiwerk unserer Holzschnitte keiner anzutreffen. Ja, die Freiheit des Holzschneiders scheint hier sogar eine sehr weitgehende gewesen zu sein, denn wir werden nur im Allgemeinen an Flötners Stilart erinnert. Betrachten wir dann die Charakterisierung des Baumschlags, so vermissen wir die großzügige Behandlung, die bei aller Flottheit doch das Wesen wiedergibt. Die Art Flötners ist ja deutlich herauszufühlen, doch erscheint sie durch Nicht-Eingehen auf die Vornehmheit der Linienführung, durch Verzettelung in überflüssige Strichlagen verflacht. Hinsichtlich des figürlichen Teils kann ich mich kurz fassen. Wohl hat Flötner mit Vorliebe die Parallelschraffierung angewandt. Aber unter seiner Hand nimmt der Strich bei der Modellierung von Körper und Gewand eine ganz andere Gestalt an, er besitzt schon als Einzelstrich in sich plastische Kraft und verläuft nicht in dieser gleichmäßig ebenen Art, wie sie auf den vorliegenden Holzschnitten zu Tage tritt. Wir haben also hier wiederum einen Fall vor uns, der zeigt, wie es möglich ist, daß die individuelle Kraft des schaffenden Künstlers durch die reproduzierende Technik in Vielem verwischt werden kann, so daß das nunmehr fertige Bild nur noch entfernt an das Original erinnert!

Unsere drei Holzschnitte finden sich auch bei Derschau abgedruckt, jedoch nicht als Einzelblätter, sondern in der Reihenfolge Reimers 84, 87 und 85 nebeneinander gestellt, eng zusammengerückt mit gemeinsamen Mittelgraten und oben wie unten von geraden Linien scharf begrenzt, sodaß sie sich als einheitliches Ganzes darstellen. Stößt man unsere Exemplare ebenso wie bei Derschau zusammen, so erhalten wir oben und unten keine geraden Linien, da das Blatt Reimers 87 etwas kleiner ist als die beiden anderen, die ebenfalls nicht von gleicher Größe sind. Möglicherweise sind die Holzstöcke späterhin verändert und mit den unten erwähnten zu einem einzigen Stock durch entsprechendes Zuschneiden zusammengefügt worden.

Schreiben wir aber die beregten Blätter in der Zeichnung Flötner zu, so müssen wir dies auch noch mit den drei weiteren Holzschnitten tun, welche Derschau unter jenen abdruckt. Sie sind im Text bezeichnet als: »eine Liebeserklärung auf dem Spaziergange«, »eine bey Tische und eine im Reiten«. Sie befinden sich mit jenen ersten, wie bemerkt, auf einer Holzplatte.

Digitized by Google

EINE NÜRNBERGER HAUSKAPELLE.[1])

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit zwei Tafeln und einer Abbildung im Text).

Zu den wesentlichen Bestandteilen des Nürnberger Wohnhauses, wenigstens des Hauses der Vornehmen und Begüterten, gehörte auch die Hauskapelle. Vielfach findet man noch heute in den Häusern der Altstadt meist mit Kreuzgewölben überdeckte Räume, deren Anlage und architektonische Ausbildung eine frühere Benützung zu sakralen Zwecken sehr wahrscheinlich machen. Eine urkundliche Bestätigung dafür dürfte sich jedoch wohl im einzelnen Falle nur selten beibringen lassen, sodaß wir uns mit dem, was wir vorfinden, bescheiden müssen und unsere Argumentationen dementsprechend nur mit Vorsicht zum Ausdruck bringen dürfen. Ganz und garnicht aber waren wir bislang über die innere Einrichtung einer solchen Hauskapelle, über ihre Ausstattung mit Altären, Bildwerken, Gemälden und anderem Zubehör unterrichtet; denn tatsächlich hat sich nirgends eine solche in einem privaten Wohnhause erhalten. So sind wir denn lediglich auf etwa noch vorhandene Abbildungen angewiesen, die sich aber wohl nur selten vorfinden dürften. Auch wird es sich dann noch sehr fragen, ob man immer eine solch wertvolle und zuverlässige Darstellung in die Hand bekommen wird, wie es die von Georg Christian Wilder von der Hauskapelle im ehemaligen Haus »zum goldenen Schild« gezeichnete in der im Germanischen Museum aufbewahrten Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg ist. Sie ist aquarelliert und im Jahre 1854 ausgeführt. Von hingebender Liebe zu den Bauten und Kunstschätzen seiner Heimatstadt erfüllt, hat sich dieser Künstler deren bildliche Darstellung zu einer seiner Hauptaufgaben vor Augen gestellt. Davon zeugen nicht nur seine zahlreichen geistreichen Radierungen, hierfür sind auch seine mit unendlicher Sorgfalt und feinem Verständnis meist in Wasserfarben ausgeführten Zeichnungen beweisend. Ihm ist das hohe Verdienst

1) Diese Abhandlung fußt auf dem Material, welches vom Verfasser bei der vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg unternommenen Inventarisierung des Nürnberger Wohnhauses zusammengetragen wurde. Auch die Abbildungen gehen auf Aufnahmen, welche vom Verfasser zu diesem Zweck angefertigt wurden, zurück.

Digitized by Google

zuzuerkennen, daß er uns auf diese Weise viele heute nicht mehr vorhandene Bauten und Kunstschätze im getreuen Bilde überliefert hat.

Das Haus »zum goldenen Schild« führt seinen Namen von einem ehemals über dem Haupteingang angebracht gewesenen, von zwei Engeln in Reliefplastik gehaltenen, vergoldeten Schilde, der als Erinnerungszeichen dafür dienen sollte, daß hier im Jahre 1356 die ersten 23 Kapitel der goldenen Bulle bekannt gegeben worden sind[2]) (Text-Abbildung). Murr gibt in seiner Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1801, S. 231 als das Zimmer, »in welchem im Jahre 1356 die goldene Bulle ist errichtet und promulgiert worden«, den westwärts an die Kapelle anschließenden, späterhin einmal untergeteilten, großen Raum an. Wie er uns weiter berichtet, wurde auf dem Altar der Kapelle jedesmal vor dem Anfange des Reichstags Messe gelesen. Er hat seinen Ausführungen eine Kupfertafel mit einem Blick in die Kapelle von Westen und einem Grundriß des 2. Stockes des Hauses mit eingeschriebenen Maßen beigegeben. Das Haus befand sich damals im Besitz der Nürnberger Patrizierfamilie von Grundherr. 1387 aber veräußerten es Hermann Grundherr und seine Gattin Barbara an Fritz Ammon. 1405 wurde es durch Conrad Haller von Philipp Groß erkauft, um dann bis zum Jahre 1584 im Besitz der Hallerschen Familie zu bleiben. Wie das gegen Ende des vorigen Jahrhunderts durch Veränderung der Fassade und des westlichen Daches sowie auch durch Umbauten im Inneren umgestaltete große Haus ehemals ausgeschaut hat, lehrt uns der in der Text-Abbildung reproduzierte Kupferstich von Boener mit dem Umzug der Hufschmiede aus der Zeit um 1700. Die verschiedenen Fensterhöhen und der besondere Eingang in dem auch heute noch niedriger bedachten, zweiachsigen östlichen Teile machen wahrscheinlich, daß der Bau aus zwei ursprünglich getrennten Teilen späterhin zu einem einheitlichen Ganzen zusammengeschweißt worden ist. An einem Fenster des 1. Stockes war, wie der Boenersche Stich zeigt, früher ein chörleinartiger Ausbau und an der freien Südwestecke eine Madonna mit dem Kinde in Vollplastik angebracht.

An der Stelle des 2. Stockes nun, wo der Boenersche Kupferstich die beiden kleinen rundbogigen Fensterchen zeigt, befindet sich noch die ehemalige, letzthin jedoch in selbständiger Weise vollkommen modernisierte Hauskapelle, von deren Inneneinrichtung uns das obenerwähnte Aquarell von Wilder (Tafel 1) zuverlässige Kunde gibt. Hinzu kommt noch eine ebenfalls von Wilder herrührende Aquarellskizze zu dem großen Tafelbilde der Altarseite, welche der jetzige Hausinhaber, Herr Buchdruckereibesitzer und Verleger Hans Sebald, aufbewahrt. Zur Vervollständigung meiner Schilderung dienen dann noch einige gelegentlich der letzten Restauration angefertigte Pausen, die Photographie eines auf die Innenfläche der Altarnische gemalten Engels sowie mündliche Mitteilungen des Besitzers.

Der Kapellenraum hat im Grundriß die Gestalt eines mit den Schmalseiten nach Norden und Süden gerichteten Rechtecks. Die Nordseite wurde

2) E. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1896, S. 295.

Digitized by Google

von einer, die Südseite von zwei kleinen rundbogigen Lichtöffnungen durchbrochen. Er wird, wie das Wildersche Aquarell erkennen läßt, von einer Spunddecke, deren Balken den Längsseiten parallel laufen, nach oben abgeschlossen. Heute ist letztere durch eine darüber gelagerte moderne Felderdecke dem Blick entzogen. Sie war in spätgotischer Weise bemalt, indem parallel zum Unterzug zehn weitere Querbalken, jedoch in Malerei, aufgetragen waren, sodaß kleine quadratische Kassetten entstanden, welche abwechselnd blau und rot angelegt und mit großen stilisierten Rosen ausgefüllt waren. Die Kreuzungspunkte der Längsbalken mit dem Unterzug und den gemalten Querbalken waren durch Nagelköpfe markiert. So berichtet uns wenigstens Wilder. Eine aquarellierte Darstellung eines Teiles der Decke aus dem Jahre 1889 zeigt jedoch sowohl an den Ecken der Felder wie in den Mitten der Seiten goldene Sterne. Die Rosen sind weiß getont, die Eckblätter grün gefärbt. Der Fußboden war mit roten und blauen Platten in schachbrettförmiger Anordnung belegt.

Das haus bey dem Gülden Schild allwo die Güldne Bull aufgerichtet worden iſt im Jahr 1356. Der Huff Schmid Umgang

Die Wände waren teils mit Tafelbildern, teils mit plastischen Kunstwerken, teils auch mit Wandmalereien geschmückt. Es liegt in der Natur der Sache, daß sich die Ostseite auch in unserer Kapelle besonders eindrucksvoll präsentiert, nimmt sie doch in allen Räumen kirchlichen Charakters eine bevorzugte Stellung ein. So ist der Altar in eine eigene, flachbogig überwölbte Nische eingebaut. Dieselbe war, wie bei der letzten Restauration

Digitized by Google

konstatiert wurde, ehedem bemalt; heute ist sie vermauert. Links wurde ein Engel die Laute, rechts ein solcher die Harfe spielend, aufgedeckt. Das die Darstellungen umgebende Rankenwerk weist sie etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts zu[3]). Der Altartisch war scheinbar mit einer Frührenaissance-Ornamentation und zwar in Rotbraun auf hellgelbem Grunde bemalt. Über den Altartisch hing eine gestickte Decke herab. Das Retabulum stellt sich als Triptychon dar, in dessen Mittelschrein eine Maria mit dem Kinde sichtbar ist. In der Mitte des durchbrochen geschnitzten Aufsatzes bemerken wir eine im Gebet knieende Figur. Auf der Mensa stehen zwei barocke Messingleuchter. Lebhaft polychromiert ist der schlichte Baldachin, welcher, an der Decke befestigt, über dem Altar schwebt. Ganz entschieden muß der Altar sowohl durch die leuchtende Kraft der Farben wie durch seine Stellung unwillkürlich den Blick des Eintretenden auf sich gezogen haben, wie er sich denn schon auf der Darstellung als wichtigstes Ausstattungsstück aus seiner Umgebung heraushebt. Zur Rechten der Altarnische waren zwei kleinere Tafelbilder angebracht, das eine mit einer Darstellung des Gekreuzigten, das andere mit dem Kopf des Schmerzensmannes. Scheinbar gehören sie dem Anfang des 16. Jahrhunderts an. Eine ganz bedeutende Schöpfung aber muß das große, zur Linken des Altares befindlich gewesene, etwa der Zeit um 1480—1490 angehörende Gemälde gewesen sein. Sowohl der figürliche Teil wie auch die mit Verständnis komponierte Landschaft lassen auf einen sich weit über das Mittelmaß erhebenden Künstler schließen. Ob es Wohlgemut gewesen? Es ist eine Darstellung des Auferstandenen, welcher, gemäß der späteren Auffassung, dem geöffneten Grab entstiegen. Zu seinen Seiten knieen, in faltenreiche Gewänder gehüllt, Maria und die zwölf Apostel. Darüber schwebt in einer Wolke Gott Vater mit dem heiligen Geist in Gestalt einer Taube, umgeben von Engeln. Rechts und links davon halten zwei fliegende Engel lang flatternde Spruchbänder. Rechts und links oben in den Ecken finden wir Sonne und Mond dargestellt. Unten kniet die 18 Köpfe zählende Familie des Stifters und seiner Gattin. In der rechten Ecke lehnt das Pirkheimersche Wappen, in der linken das der Familie von Ploben. Als Hintergrund dient eine bergige Landschaft mit einer von Mauern umgebenen Stadt. Ob sich das Bild irgendwo erhalten hat, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht gelingt es anderen, dasselbe auf Grund meiner Beschreibung (siehe auch Tafel 1) ausfindig zu machen. Keine Erklärung vermag ich für das Wandbild links von diesem Gemälde zu geben. Unter einem viergeteilten Wappenschild mit einem Stern als Helmzier steht an einem plump gezeichneten Tisch eine fremdartig gekleidete Frau, eine Darstellung, welche nur wenig in den Rahmen des Ganzen hineinpassen will. Reich dekoriert ist auch die nördliche Schmalwand. Links vom Fenster sehen wir drei plastische Figuren, rechts ein größeres Tafelbild. Auf diesem scheint eine Himmelfahrt Mariä dargestellt zu sein. Bestimmtes läßt sich bei der aphoristischen Skizzierung des Bildes auf dem Wilderschen Aquarell nicht sagen. Was die plastischen Bildwerke

3) Ich urteile hier lediglich nach einer seiner Zeit angefertigten Photographie des Engels mit der Laute.

Digitized by Google

anbelangt, so dürfte die größere Figur, ein polychromierter heiliger Bischof mit Krummstab und Schwert, dem Ende des 15. Jahrhunderts angehören. Der kleinere Crucifixus daneben entstammt vielleicht der gleichen Zeit. Was das Schnitzwerk darüber vorstellen soll, läßt sich an der Hand der vorliegenden Zeichnung nicht feststellen. Auf einem hohen Postament steht vor einem Stamm eine Figur. Ist es ein König (Karl IV.?)? oder bezieht es sich auf das Martyrium einer Heiligen? Kommen wir nunmehr zur gegenüberliegenden, also der südlichen Schmalwand, so fallen hier zunächst die hohen Kerzenhalter zu den Seiten der damals noch rundbogig geschlossenen Fenster auf. Der zylindrische Schaft ist korkzieherartig von einem Band umwunden. Der obere Teil, welcher den Dorn trägt, ist mit Blattwerk verziert und von einem Zinnenkranz bekrönt. Zwischen den Fenstern hängt in mittlerer Wandhöhe ein kleiner Hausaltar mit bemalten Flügeln und mit einem Crucifixus über einem hohen barocken Postament als Bekrönung.

Daß ein auf Farbenwirkung berechneter, in der Ausdehnung wie in der Höhe beschränkter Raum an Intimität der Raumstimmung durch Einfügen von Glasmalereien in die Fenster noch bedeutend gewinnt, haben die Alten ebenso gut wie wir — vielleicht noch besser! — gewußt. Schon im 14. Jahrhundert sind in der Kapelle Glasmalereien vorhanden gewesen. Unter den Glasscheiben des Germanischen Museums befindet sich nämlich auch eine Tafel, die nach zuverlässiger Überlieferung aus der Kapelle stammt. Sie gehört etwa der Mitte des 14. Jahrhunderts an und bringt eine Darstellung der Kreuzigung mit Maria und Johannes und zwei unten knieenden, kleiner gezeichneten Frauen. Sie mißt 20 cm in der Breite und 59,2 cm in der Höhe (innere Darstellungsfläche) und wurde vom Antiquar Pickert erkauft, der sie im Jahre 1856 von der Famile von Grundherr erworben hatte. (Vgl. auch den Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Glasgemälde aus älterer Zeit, 2. Auflage 1898, M. M. 27.) Die Malerei (Tafel 2) ist von seltener Leuchtkraft und Klarheit der Farben. Maria ist in ein grünes, Johannes in ein rotes Untergewand gekleidet. Der Mantel der Maria ist rot, derjenige des Lieblingsjüngers grün gefärbt. Die Falten sind in saftigem Schwarz angedeutet. Das Kreuz und der Lendenschurz zeigen violette Tönung. Die drei Hauptfiguren haben blaue Heiligenscheine. Die Nebenfiguren sind in violette und blaue Gewänder gehüllt. Das Inkarnat ist leicht rosa angehaucht. Der Gesichtsausdruck ist bei allen Personen leidlich geglückt. Wundervoll nimmt sich das die übrige Fläche der Glasscheibe füllende, in Weiß auf rauhem bräunlichen Untergrunde ausgesparte Ranken- und Blattwerk aus. Mit Recht hat Essenwein diese Tafel »eines der am meisten charakteristischen Beispiele« unter den für Hauskapellen hergestellten Glasmalereien genannt. Sicherlich gehört sie auch zu den künstlerisch und technisch höher stehenden Stücken dieser Gattung. An welcher Stelle sich dieselbe in der Kapelle befunden hat, ist aus der Wilderschen Zeichnung nicht ersichtlich. Ja, man muß auf Grund derselben annehmen, daß sie damals schon nicht mehr in der Kapelle selbst angebracht war. Sehen wir nunmehr, soweit ein Erkennen möglich ist, was für Glasbilder zu Wilders

Digitized by Google

Zeiten in die drei Fenster des Kapellenraumes eingefügt waren! In das nördliche Fenster waren oben eine größere Scheibe mit einer Geburt und darunter zwei schmalere Scheiben je mit einer einzelnen Gestalt eingesetzt. Die beiden Fenster der südlichen Schmalseite enthielten unmittelbar unter dem Rundbogen je eine runde Scheibe, die eine mit dem Hallerschen, die andere mit dem Grundherrschen Wappen, dann je eine größere rechteckige Scheibe, die des westlichen Fensters mit einer Anbetung der Könige, und weiter nach unten schließlich je zwei kleinere Rundscheiben, deren Inhalt sich nicht mit Sicherheit angeben läßt. Möglicherweise können es Darstellungen der vier Evangelisten mit ihren Attributen gewesen sein.

Wie die Westwand der Kapelle, die Eingangswand, früher ausgesehen hat, darüber hat uns Wilder leider nichts mitgeteilt. So müssen wir uns darauf beschränken, zu berichten, was bei der im Jahre 1889 vorgenommenen Modernisierung des ganzen Raumes vorgefunden wurde. Am nördlichen Teile der Wand wurden Spuren eines Christophorus mit dem Jesusknaben gesehen. Im südlichen Teile stieß man auf zwei schildtragende Engel mit den Wappen von vier Kurfürstentümern. Von einem derselben ließ der Inhaber des Hauses seiner Zeit eine Pause anfertigen. Sie läßt vermuten, daß diese Darstellungen flott gezeichnet waren. Das Gewand des Engels ist mit herzförmigen Blumen verziert. Die Wappen der drei übrigen Kurfürstentümer wurden in Resten an der südlichen Schmalwand zu den Seiten und an dem Wandstreifen zwischen den Fenstern aufgedeckt. Selbstverständlich wird, worauf mich Herr Archivrat Dr. Mummenhoff hinwies, auch das kaiserliche Wappen irgendwo angebracht gewesen sein, natürlich an einer bevorzugten Stelle, vielleicht gleich außen über dem Eingang zur Kapelle. Unterhalb der Decke fand man ein um einen Stab geschlungenes Rankenband, das über dem niedrigen rundbogigen Eingang auch nach unten hin fortlief, die Seiten des Eingangs begleitend. Die Türe ist auf der Innenseite mit den rautenförmigen, in gestanzter Arbeit abwechselnd den Reichsadler und das Wappen der Stadt Nürnberg zeigenden Feldern von der früheren Türe dekoriert. Auch hat der alte Türgriff in Form eines gut gravierten Löwenkopfes wieder Verwendung gefunden.

Damals entdeckte man auch an der Ostwand unterhalb der Stelle, wo das große Auferstehungsbild gesessen, die schlechterhaltenen Reste eines Wandgemäldes mit einer Anbetung der Maria. Auch wurde an der gleichen Wand unterhalb der Decke mit Ausnahme des zurückspringenden Teiles ein Rankenband vorgefunden.

Man ersieht aus alledem, welche Liebe und Sorgfalt auf die Ausschmückung gerade dieser Kapelle, an die sich solch bedeutungsvolle historische Erinnerungen knüpfen, verwandt worden ist. Bedauerlich ist es nur, daß sie nicht auch in ihrer früheren Ausstattung unversehrt auf uns gekommen ist, und wir darum unsere Zuflucht zu bildlichen Darstellungen und mündlichen Mitteilungen nehmen müssen, um uns ihre ehemalige Gestalt, so gut es angehen will, zu rekonstruieren! Bedauerlich ganz besonders deswegen, weil es den Anschein gewinnt, als seien hier Künstler von Bedeutung tätig gewesen!

Digitized by Google

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

(Mit 2 Tafeln.)

IX.

Die wichtigste Gruppe der Kastenmöbel bilden die Schränke. Als eigentliches Möbel müssen sie allerdings die Priorität in der Entwicklung den Truhen einräumen. Aber während diese ersteren über ihre ursprüngliche kastenförmige Gestalt nicht hinauszukommen vermochten, hat der Schrank die manigfaltigsten Gestaltungen und Kombinationen bis in die neueste Zeit hinein erfahren.

Der Schrank ist jedenfalls eine jüngere Form des Kastenmöbels, denn sein Gebrauch setzt fortgeschrittenere Formen der Lebenshaltung voraus. In erster Linie ist er wohl ursprünglich kein bewegliches Hausgerät im Gegensatz zu der stets beweglich gedachten Truhe. Er hat, das ergibt sich aus der Wortbedeutung und ihrer Herleitung in den verschiedenen Sprachen zunächst nur die Bedeutung eines abgeschlossenen Raumes in der Wohnstätte. Schrank und Schrein bedeuten weiter nichts als einen abgeschlossenen Raum von Schränken, Schranke*). Die Wandnische mit irgend einem Verschluß ist sein eigentlicher Ursprung. Das hat sich bis in die heutige Zeit herüber erhalten, keine Möbelgattung hat sich so als eingebautes Möbel — der Ausdruck ist ja an sich ein Widerspruch, hat sich aber so eingebürgert, daß er wohl beibehalten werden muß — eingeführt und erhalten. In diesem Fall haben wir es mit dem eigentlichen Wandschrank zu tun.

Wann der Schrank sich zuerst von der Wand losgelöst, dafür haben wir keine Belege, im Allgemeinen ist man geneigt als Zeitpunkt für diese Wandlung etwa das 13. Jahrhundert anzunehmen. Für das nicht sehr hohe Alter des Schrankes ist auch die Wortbezeichnung in den verschiedenen Sprachen charakteristisch. Besonders auch, daß die lateinische Sprache keinen Ausdruck für »Schrank« besitzt. »Armarium« ist erst mittelalterlich und bedeutet ursprünglich nichts als den Aufbewahrungsort der Waffen des Hauses, der ebensogut ein Hausraum als ein Möbel sein konnte. Die romanischen Sprachen (franz. armoire, ital. armadio, span. armajo) haben mit dieser abgeleiteten Bezeichnung vorlieb nehmen müssen. Auf die deutsche Bezeichnung Schrank wurde oben schon hingewiesen. Schrein von dem lateinischen »scri-

*) S. Heyne, Das deutsche Wohnungswesen, S. 115.

Digitized by Google

nium« einer zylindrischen Kapsel für Dokumente entnommen, bedeutet ursprünglich kein schrankartiges Möbel, sondern auch schon im übertragenen Sinne den Aufbewahrungsort für Kostbarkeiten. Ebenso ist die in den nordischen Sprachen gebräuchliche Bezeichnung »skab« gleichbedeutend mit dem Gerät als Gefäß, »Schaff, Scheffel.« In Niederdeutschland, Nord- und Ostseeländern ist bis auf die heutige Zeit die Benennung »Schapp« gebräuchlich.

Da die Behälter für Speise und Trank in ältester Zeit schon auf Gestellen, Borten, aufbewahrt wurden, so dürfen wir im Schrank eine Kombination dieser Gefäßgestelle mit der Wandnische erblicken, die zunächst einen Verschluß durch Vergitterung erhielt, der im Laufe der Zeit sich in einen solchen durch feste Türen umwandelte. Von den heute noch gebräuchlichen Ausdrücken Spind, norddeutsch, und Kalter, süddeutsch, bezeichnen der erstere den Behälter für Eßwaren (vom lat. »spenda«), der andere einen Kleiderschrank, in dem die Gegenstände gehängt wurden, während die ebenfalls süddeutsche Bezeichnung Kasten für Schrank nur die allgemeine Bezeichnung für einen Behälter ist (z. B. Getreidekasten = Haus für Lagerung von Getreide)*). Das gerade bei diesem Geräte zu bemerkende Schwanken in der Bezeichnung geht von Anfang an Hand in Hand mit sehr verschieden gestalteten Formen, denen eben ihrer verschiedenen Zweckbestimmung gemäß auch verschiedene Namen beigelegt wurden. Auch das lateinisch-romanische armarium hat in »almerey«, einer Bezeichnung für einen Wirtschaftsschrank, einen Ableger auf deutschem Boden erhalten.

Fig. 114. Tyroler Schrank. Ende des 15. Jahrh.

Die wesentlichen, ursprünglichen Merkmale des Schrankes lassen ihn als

*) S. Heyne, l. c. S. 176 u. 260 f.

Digitized by Google

einen hochgestellten Kasten erscheinen, der sich nach vorne durch eine oder mehrere Türen öffnen läßt. Wie für alle Kastenmöbel, wie auch für Truhe, Kasten, hat die Hausform auf seine Gestaltung bestimmend eingewirkt. Man könnte sagen, daß auf kein Möbel die architektonische Gestaltung und noch mehr die architektonische Verzierung so stark sich erstreckt hat, wie auf den Schrank. Das erleidet nur insofern eine Einschränkung, als die späteste Gotik in der Dekoration ein Herüberdrängen von den architektonischen Ornamenten, die wir als Maßwerk im weitesten Sinn bezeichnen wollen, zur mehr plastischen Dekoration, die sich in vegetabilischen Ornamenten, vielfach auch in figürlichem Zierrat ausspricht. Plastischer wird die Möbeldekoration ja auch in dem Sinne, daß die frühere Beschränkung auf gemalte Verzierung verschwindet und der geschnitzten, oft überreichen Dekoration, die deshalb keineswegs auf die Farbigkeit verzichtet, weichen muß.

Wenden wir uns zunächst dem mittelalterlichen Schrank und seinen üblichen Typen zu. Die Untersuchung ist hier insoferne eine erschwerte, als offensichtlich der Schrank im mittelalterlichen Hausrat nicht entfernt die wichtige Rolle gespielt hat, als die Truhe. Insbesondere dürfte der bewegliche Schrank ein verhältnismäßig selten vorkommendes Gerät vor dem 15. Jahrhundert gewesen sein, das spricht in seinem seltenen Vorkommen in den literarischen Quellen sich allein zur Genüge aus. Daher darf es nicht Wunder nehmen, daß Schränke aus der Zeit vor 1400 zu den größten Seltenheiten zählen. Auch die Sammlungen des Germanischen Museum weisen kein vor dem Ende des 15. Jahrhunderts entstandenes Exemplar auf.

Die wenigen aus dem hohen Mittelalter herübergeretteten und bekannt gewordenen Schränke scheinen insgesamt aus kirchlichem Besitz zu stammen. Sie besitzen zudem alle eine sehr schmucklose Gestaltung. Sie scheinen in ihrer ungefügen Erscheinung, auch dies ist ein Hinweis auf ihre Zusammengehörigkeit mit dem Haus, mehr die Arbeit des Zimmermanns als die des Schreiners zu sein. Erst die über Frankreich im späteren Mittelalter sich ausbreitende feinere Kultur des Wohnwesens hat dem Schrank eine reichere, künstlerische Gestalt verliehen. Französische Kirchenschränke (Noyon) und deutsche frühe Exemplare zeigen ein direktes Anlehnen der plump gebauten Kästen an die Hausform durch den oberen giebelförmigen Abschluß, wie ihn beispielsweise drei im Besitze des Grafen Wilczeck befindliche Stücke zeigen*). Die Verzierung beschränkt sich bei den beiden dem 13. oder 14. Jahrhundert angehörigen Stücken eigentlich wieder auf das massige Eisenbeschläge.

Charakteristisch für diese Schränke und ebenfalls an die Hausformen gemahnend, wie sie uns etwa die mittelalterlichen Miniaturen vor Augen führen, ist die Art der im Verhältnis zur Gesamtbreite schmalen Türen. Beim Wandschrank, resp. der durch hölzerne Türkleidung verschlossenen Wandnische legten praktische Rücksichten, besonders liturgische in den Kirchen es frühzeitig nahe, den Behälter in verschiedene Fächer zu teilen und im weiteren Verfolge diesen Fächern mehrere gesonderte Türen zu verleihen.

*) Abgebildet bei J. v. Falke, Mittelalterliches Holzmobiliar, Taf 8.

Digitized by Google

Fig. 115. Schrank aus Sterzing in Südtirol. Um 1500.

Digitized by Google

Diese leichte Sonderung des Schrankes in zahlreichere Abteilungen trug wesentlich dazu bei, dem Schrank das Übergewicht über die nach dieser Hinsicht unpraktischere Truhe zu verleihen. Ein zweites, schon weiter oben erwähntes Moment war, daß im Schrank nicht, wie in der Truhe alle enthaltenen Gegenstände auf einander gelegt aufbewahrt werden mußten, sondern nebeneinander oder hängend, was durch die nach vorn statt nach oben sich öffnenden Türen bedingt war.

Bei den angedeuteten manigfaltigen Beziehungen ist nicht zu verwundern, daß sich aus dem sehr spärlich erhaltenen Material an Schränken, das vor den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstanden sein kann, eine genaue Klassifizierung und besonders die scharfe Umgrenzung der Provenienz der einzelnen Typen vollziehen läßt. Dies wird eigentlich erst nach dem völligen Sieg der Renaissanceformen in Deutschland möglich. Im germanischen Museum sind zudem nur zwei Landschaftsgruppen aus dem ausklingenden Mittelalter mit Schränken vertreten. Die tirolische und die nahe verwandte oberdeutsche, dann die niederrheinische.

Das älteste Stück dürfte ein Schrank aus Tirol sein, der möglicher Weise den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts angehört. Figur 114 gibt denselben im Bilde wieder. Wie die überwiegende Mehrzahl der Tiroler Möbel ist er ganz schmucklos. Wenn auch, wie immerhin nicht ganz unmöglich ist, der Aufsatz nicht so alt, bezw. dazugehörig ist, so haben wir es doch sicher mit einem schon ursprünglich freistehenden Schrank zu tun. Die einfachen Verzierungen beschränken sich auf die Vorderseite. Der ausgesägte niedrige Untersatz wie das aus aufgespundeten Leisten bestehende Rahmenwerk hat einfaches ausgestochenes Ornament. Im Grund desselben, wie an den Profilierungen sind noch schwache Farbspuren zu erkennen. Das ausgestochene Ornament des Aufsatzes, dessen Zinnenbekrönung modern oder erneuert ist, zeigt etwas andere und zwar gröbere Behandlung. Sehr bezeichnend für die Tiroler Abstammung ist, daß die Vorderseite rahmenartig auf Gehrung gearbeitet ist. Die Türe ist noch in altertümlicher Weise ziemlich schmal und mit einer starken profilierten Schlagleiste versehen. Auch die außenliegenden kräftigen Türbänder mit den originell aufgesetzten durchbrochenen Rosetten geben dem Stücke einen altertümlichen Charakter. Die Höhe des Schrankes beträgt 1,79 m, die Breite 0,98 m, die Tiefe 0,52 m.

Die nächsten beiden ebenfalls tirolischen Stücke Tafel III und Fig. 115 sind die schönsten mittelalterlichen Möbelstücke der Sammlung. Nach Angabe des Verkäufers sollen sie aus der Sakristei der Stadtpfarrkirche in Sterzing stammen. Als Entstehungszeit wird man ungefähr das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts annehmen können.

Die beiden Schränke stellen die ältesten Beispiele eines oberdeutschen, bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts für größere, zweiflügelige Schränke beliebten Typus dar, der nicht aus dem Wandschrank, sondern offensichtlich aus zwei übereinander gesetzten Truhen der dort gebräuchlichen Art hervorgangen ist. Das ergibt sich nicht nur aus dem Aufbau, der stets die Auseinandernahme der beiden Schrankstockwerke, das Abheben des einen vom

andern erlaubt, sondern auch aus dem Umstand, daß zur leichteren Fortbewegung ganz gleich wie bei der Truhe bei vielen Exemplaren an den einzelnen Schrankgeschossen Handhaben angebracht sind.

Die beiden vorliegenden Schränke sind vorzüglich in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten. Sie sind offensichtlich gleichzeitig und möglicher Weise auch von demselben Meister gefertigt. Ob die Anfertigung speziell für kirchliche Zwecke erfolgte oder ob die Schränke erst später aus profanem

Fig. 116. Oberdeutscher Schrank von 1540.

Besitz als Vermächtnis oder Stiftung an die Kirche gelangten, mag dahingestellt sein. Ihre Anordnung läßt die besondere Bestimmung für kirchliche Zwecke wenigstens nicht erkennen. Die Schränke folgen im Allgemeinen demselben Schema, im Einzelnen aber weisen sie doch mancherlei Verschiedenheiten auf.

Der auf der Tafel abgebildete ist der reichere. Auf dem uns von den Tiroler Truhen her schon bekannten reich geschnitzten, durchbrochenen Untersatz ruht das zweiteilige Untergeschoß. Die mit Füll- und Rahmenwerk gearbeiteten Türen sind nach der Mitte zu gerückt und noch verhält-

Digitized by Google

nismäßig schmal. Die Türen sind durch eine Schlagleiste getrennt. In den Füllungen, die wie sämtliche glatten Teile der Vorderseite mit Eschenholz fourniert sind, hübsch gearbeitete Griffe. Über dem Untergeschoß ein nach allen Seiten etwas hervortretendes Zwischengeschoß mit drei Schubladen. Dann folgt das in seiner Zusammensetzung dem unteren ganz gleiche Obergeschoß und über diesem der wie das Untergestell abnehmbare Aufsatz. Die Anordnung der Dekoration ergibt sich aus der Abbildung. Den äußeren Rahmen der Schrankgeschosse bilden vorspringende Leisten mit geschnitzten Füllungen (Weinranken). Daneben ein vertiefter innerer Fries mit Maßwerkornament, bezw. einem hübschen aus Maßwerk und einer lindenblattähnlichen Form zusammengesetzten Motiv. Die durchbrochenen, in Lindenholz ausgeführten Schnitzereien sind auf blauem, resp. rotem Grund befestigt. In der oberen Abteilung treten an Stelle der Rankenfüllung Nischen mit Heiligenfiguren, links der hl. Sebastian, rechts oben der hl. Georg. Im Zwischenteil sind an den Schubladen und den Zwischenräumen zwischen diesen in analoger Weise Maßwerkfüllungen angebracht auf grünem und rotem Grund. Am hohen mit Zinnenkranz versehenen Aufsatz ist wieder durchbrochenes Maßwerk verwendet. Die Seitenteile haben großblätteriges Rankenwerk auf ausgestochenem Grunde, der grün gefärbt ist. An dem Rankenwerk sind sämtliche kleinen Rundstäbe, dunkel und hell, in Windungen, eingelegt. Die Arbeit ist eine ungemein sorgfältige und schöne, das ganze Werk ein Meisterwerk der hoch entwickelten Tiroler Schreinerkunst. Der Schrank ist 2,62 m hoch, 1,93 m breit und 0,72 m tief.

Fig. 117. Schrank aus Köln. Anf. des 16. Jahrh.

Das zweite Exemplar, Fig. 115 hat denselben Aufbau, nur sind die ornamentalen Teile etwas anders behandelt. In der Dekoration überwiegen die

vegetabilischen Elemente, krauses, bisweilen krautartiges Blattwerk die Maßwerkteile. Der Mittelteil ist bei diesem Schrank mit dem Obergeschoß fest verbunden und enthält keine Schubladen. Er ist zweiteilig gestaltet und zeigt vor mäßig tiefen Hohlräumen das in der Tiroler Holztechnik so beliebte durchbrochene Gitterwerk. Die Türen enthalten in der Füllung geschnitztes Maßwerkornament. Der Aufsatz ist hier massiv, nicht durchbrochen gearbeitet. Sämtliche aufgelegte Schnitzereien sind an diesem Schranke vergoldet und mit Ausnahme der Füllungen, wo sparsam graugrüner Grund verwendet ist, auf hellblauem Grund, was diesem Schranke ein noch festlicheres Ansehen gibt als dem vorbeschriebenen. Seitlich sind Mittelstück und Aufsatz mit großblättrigem Rankenwerk auf ausgestochenem Grund bedeckt (Gelb auf Blau), während Untersatz und Geschoßseiten in derselben Musterung nur bemalt sind. Auch hier sind die Rundstäbe der Profilierungen in Windungen hell und dunkel eingelegt. Bei diesem Schranke ist im Obergeschoß auch die erhaltene alte Einteilung von einigem Interesse. Das obere Schrankfach ist zunächst durch zwei horizontale Bretter in drei Abteilungen geteilt. Die untere höhere Abteilung hat links ein Geheimfach, dessen Außenseite allerdings durch ausgestochenes Ornament recht kenntlich gemacht ist, wobei der Grund geschwärzt ist. Außerdem eine Reihe kleiner Gefache an der Rückseite mit dem üblichen verschiebbaren Vorderverschluß, ebenfalls mit ausgestochenem Ornament. An diesem Schrank sind seitliche Handhaben angebracht. Er ist 2,98 m hoch, 2,15 m breit, 0,72 m tief.

Von einem gleichartigen, aber nach den Stilformen vielleicht ein oder zwei Dezennien jüngeren Schrank tirolischer Herkunft besitzt das Museum ein Bruchstück, nämlich ein Schrankgeschoß. Die innere Umrahmung besteht hier nur in der äußeren Füllung mit elegant geschnitztem Blattwerk und reicher Profilierung, die Einlegearbeit in Renaissanceformen zeigt. Unter den beiden ganz einfach gehaltenen Türen läuft ein ähnlicher durchbrochener Fries. Der Grund und die Kehlen der Profilierungen sind blau. Das eine Seitenteil zeigt bunt bemaltes, ausgestochenes Ornament, das zugleich in einem Spruchband die Datierung enthält: »ain guet caitigs (zeitiges?) neus jar 1512.« Höhe 1,76 m, Br. 1,70 m, T. 0,73 m.

Ein ziemlich viel späterer und eigentlich seiner Datierung nach schon ganz der Renaissance angehöriger Schrank ist in Fig. 116 abgebildet. Einer im Museum lebendigen, aber nicht verbürgten Tradition nach soll der aus der Sammlung des Freiherrn v. Aufseß herkommende Schrank aus Augsburg stammen. Das Schema des Schrankes ist dasselbe, wie bei den Tiroler Schränken, das Fußgestell fehlt und ist durch einen modernen Bretteruntersatz ersetzt. Die Anordnung der Türen ist eine etwas andere, sie sind nicht unter der Mitte der Geschosse zusammengerückt, sondern durch einen pfeilerartigen Mittelfries ist eine symmetrische Zweiteilung der ganzen Schrankvorderwand erreicht. In den beiden Feldern der Schrankgeschosse sind die auch hier mit Schlagleisten versehenen Türen in die Mitte gesetzt. Der ebenfalls aus weichem Holz gebaute Schrank ist wiederum in allen glatten Teilen mit dunkel gebeiztem Eschenholz fourniert, außer an den angestrichenen Seiten,

Digitized by Google

die wieder je zwei Handhaben enthalten. In ebenso starkem Maße als die Schnitzerei ist an diesem Schrank die gegen das Ende des 16. Jahrhunderts immer mehr in Aufnahme gelangende Intarsia verwendet. Geschnitzt sind die einrahmenden und die Mittelfüllungen, und zwar erheben sie sich über blauem Grunde. Das Ornament verwendet distelartiges Blattwerk, ebenso in dem durchbrochenen, mit zwei kleinen Wappen geschmückten und mit einem Zinnenkranz bekrönten Aufsatz. Die schmalen Türfüllungen tragen in Intarsia je einen Turm, die Vorderseiten der drei Schubladen des Mittelteils geometrische Verzierungen in derselben Technik. Die vier Zwischenstücke zwischen den Schubladen enthalten geschnitzt die Ziffern des Entstehungsjahres 1540. Recht geschickt fügt sich das zierliche Eisenbeschläge dem reichen und geschmackvollen Gesamteindruck ein. Die Höhe beträgt 2,30 m, die Breite 1,57 m, die Tiefe 0,54 m.

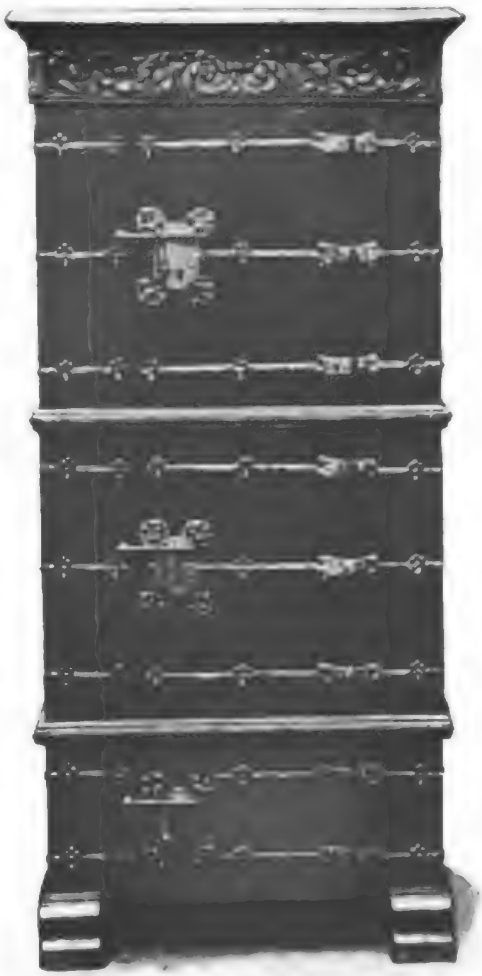


Fig. 118. Niederdeutscher Schrank. 1. Hälfte des 16. Jahrh.

Mit dem obengenannten Schranke, der schon der Mitte des 16. Jahrhunderts angehört, ist die Reihe der oberdeutschen gothisierenden Schränke abgeschlossen. Die frühesten niederdeutschen Schränke des Germanischen Museums dürfen wir ebenfalls nicht gothisch, sondern gothisierend nennen; über den Anfang des 16. Jahrhunderts geht bei keinem die Entstehung zurück. Von den charakteristischen, frühen niederdeutschen Schränken der niedersächsischen Gauen besitzt das Museum leider kein Beispiel. Dem Typus, wie er in den Berliner und Hamburger Sammlungen und in Lüneburg vertreten ist, werden wir allerdings an den Renaissanceschränken und denen der bäuerlichen Wohngeräte noch begegnen. Aus dem Beginn, bezw. der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, besitzt das Museum nur einige niederrheinische Stücke.

Der vielleicht älteste davon ist der in Figur 117 wiedergegebene. Er ist außerdem unter den Schränken mit figürlichem Schmuck ohne ornamentaler Schnitzerei in Eichenholz derjenige, der am meisten Altes enthält. Der Schrank stammt aus Köln. Im Aufbau stellt derselbe einen ganz einfachen rechteckigen Kasten vor; die glatten Seitenwände scheinen alt zu sein. Die

Schlagleiste der Tür, der obere abschließende Sims sind modern. Vermutlich haben wir es mit Teilen eines ursprünglichen Wandschrankes zu tun. Darauf weist auch der Umstand hin, daß die Türen die ganze Höhe und Breite der Vorderseite einnehmen. Die Türen lassen sich ungefähr auf die Zeit um 1520—1530 datieren. Die schmalen Türflügel zerfallen in je drei Abteilungen, deren untere beiden Füllungen mit dem in den Rheinlanden so

Fig. 119. Rheinischer Stollenschrank. 1. Hälfte des 16. Jahrh.

beliebten Motiv des »gefalteten Pergament« geziert sind. Die Gestaltung der Pergamentrollen mit Ohren, zeigt schon einen gewissen barocken Zug. In den beiden oberen Abteilungen stehen in gothisierenden Nischen die Figuren von Petrus und Paulus, recht annehmbare Arbeiten des Schnitzmessers. Die Höhe beträgt 1,38 m, die Breite 0,86 m, die Tiefe 0,49 m.

Noch weniger als der vorige möchte der zweite rheinische Schrank dieser Gattung (Taf. IV) Anspruch erheben können, als altes Möbel im eigentlichen Sinne angesprochen zu werden. Der ganze Schrankaufbau ist neu und wird augenscheinlich nach dem rheinischen alten Originale hergestellt worden

Digitized by Google

sein. So ist das an sich sehr schöne Stück eigentlich mehr als Werk der Holzplastik, denn als Möbel wichtig. Alt sind nur die geschnitzten Füllungen, resp. die Türen und Schubladenvorderteile nebst den eisernen Beschlägen, sowie die Schubladenkästen. Interessant ist aber die Einteilung dieses Schrankes, die sich ausnahmsweise ähnlich derjenigen der oben geschilderten oberdeutschen Schränke gestaltet. Zwei Schrankgeschosse mit je zwei ge-

Fig. 120. Rheinischer Stollenschrank. 1. Hälfte des 16. Jahrh.

trennten Behältern, ein niedriges Mittelteil mit zwei Schubladen. Niederdeutsch ist die unregelmäßige Feldereinteilung zu drei, zwei, drei, wenn diese der ursprünglichen Gestaltung getreu entspricht. Die Schnitzereien stellen im oberen Geschoß in zwei getrennten Bildern die Verkündigung Maria, dazwischen in dem schmalen Mittelfeld den Drachentöter St. Georg dar. Auf den Schubladen, je durch die Schloßbleche getrennt, ein lagerndes Musikanten- und ein Liebespaar. Im Untergeschoß, zwei Szenen aus der Geschichte des Simson seitlich, in der Mitte die ganz michelangelesk aufgefaßte Gestalt eines Propheten oder Apostels ohne Attribut. Sowohl die architektonische

Digitized by Google

Umrahmung der geschnitzten Reliefs, die zwischen Gotik und Renaissance mit stärkerer Hinneigung zu letzterer schwankt, als die ganz vorzüglichen, frei und flott hingesetzten Figurendarstellungen beweisen, daß das Stück nicht viel vor der Mitte des 16. Jahrh. von einem sehr tüchtigen Bildschnitzer hergestellt worden sein muß. Der Schrank ist 1,50 m hoch, 1,33 m breit und 0,58 m tief. Die der Vorderseite folgende Einteilung der Schmalseiten hat mehrere Pergamentrollenfüllungen, ebenso die Rückseite.

Bei dem in Fig. 118 im Bilde vorgeführten Schrank, befinden wir uns in mehrfacher Beziehung auf unsicherem Boden. Über Provenienz und Entstehungsort ist nichts bekannt. Weiter weist ihn eigentlich die ausgeprägte Renaissancedekoration des Rankenfrieses, die Profilierung des Hauptsimses und dessen Zahnschnitt aus der Mitte der wenigstens äußerlich mittelalterlichen Möbel, die wir bisher betrachtet haben. Andererseits finden sich in dem dreigeschossigen Aufbau und der geschmackvollen Verwendung des dünngebildeten, gotisierenden Beschläge noch stärkere Anklänge an das verblühende Mittelalter, als an die neue Zeit. Den Schrank der niederdeutschen Gruppe zuzuzählen, veranlaßt einzig das Material, dunkelbraun gefärbtes Eichenholz. Das ganz in seinem ursprünglichen Teilen erhaltene Möbel ist freistehend gebildet und mißt 1,66 m in der Höhe, 0,71 m in der Breite und 0,37 m in der Tiefe.

Schließlich haben wir unter den in mittelalterlichen Stilformen gehaltenen Schränken auch noch zwei sogenannte »Stollenschränke« zu verzeichnen. Dieselbe bilden, ebenfalls in Eichenholz ausgeführt, eine Spezialität des Niederrheins und der angrenzenden Niederlande. Man geht wohl nicht fehl, wenn man ihren Ursprung vom französisch-burgundischen Nachbarland annimmt. Dort hatte der wachsende Komfort des fürstlichen und ritterlichen Lebens das Bedürfnis gefühlt, einen Schauschrank für die Prunkgefäße der Tafel, der sich stufenförmig aufbaute, zu schaffen, in vielen Fällen wird damit eine Art Anrichteschrank, das heutige Bufett, damit verbunden gewesen sein. Der Stollenschrank stellt eine Vereinfachung des französischen »dressoir« dar. Zwischen vier oder mehr Stollen, die das eigentliche Skelett des Möbels bilden, befindet sich in geringer Höhe eine horizontale Holzplatte, wohl stets zur Aufnahme größerer Hohlgefäße bestimmt. Weiter oben, meist etwa 1 m vom Boden entfernt, findet sich ein niedriges Schränkchen, manchmal mit einer Schublade darunter. Darüber eine flache Platte, in schwacher Manneshöhe, um Platten oder sonstige Tafelgeräte daraufzustellen.

Die beiden gotischen Stollenschränke des Museums, die in Fig. 119 und 120 abgebildet erscheinen, sind insofern keine ganz einwandfreien Exemplare, als bei ihnen, wie bei der übergroßen Mehrzahl aller in öffentlichen und privaten Sammlungen befindlichen Möbeln, nur das Schnitzwerk alt ist, alles übrige aber modern. Wie weit die Restauration hier getreu einem jedenfalls vorhanden gewesenen, aber stark zerstörten Original gefolgt ist, läßt sich schwer entscheiden. Der eine dieser Stollenschränke bildet ein halbes Achteck mit fünf Seiten, von denen die vorderste die breiteste, die seitlichen senkrechten die schmälsten sind. Die Rückwand reicht voll bis zum unteren

Digitized by Google

horizontalen Abschluß, die vier vorderen freistehenden Stollen von fünfseitigem Durchschnitt, haben einfache gotische Profilierung. Die fünf Schauseiten des eigentlichen Schränkchens zieren fünf stark erneuerte oder nachgeschnittene, geschnitzte Ranken- und Blattfüllungen, die auf einen rötlichen Grund aufgelegt sind. Die Maße sind 1,58 m Höhe, 1,06 m Breite und 0,67 m Tiefe.

Bei dem zweiten abgebildeten Exemplar sind wenigstens die Füllungen in ihrem ursprünglichen, alten Zustand belassen. Der Grundriß des Schrankes ist rechteckig, an den Seiten sind Rollfüllungen, senkrecht und wagrecht angeordnet worden. Die geschnittenen drei Füllungen an der Vorderseite des eigentlichen Schrankraumes zeigen eine Kombination von Maßwerk und vegetabilischem Ornament, die Vorderseite der unteren Schublade eine Weinranke über sich überschneidenden Halbkreisen. Die Schnitzereien gehören der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Höhe 1,59 m, Br. 1,12 m, T. 0,56 m.

In den sämtlichen Stücken, die bisher betrachtet wurden, haben wir es in der Dekoration schon mit den Vorboten einer neuen Zeit zu tun. Sie gehören dem Übergang von der Gotik zur Renaissance an. Die Tendenz, welche diese letzten Ausläufer des Mittelalters kennzeichnen, ist das bewußte Fortschreiten vom Einfach-Praktischen zu immer mehr gesteigerter Dekoration, sogar mitunter auf Kosten der leichten Brauchbarkeit. Die Schranktypen änderten sich daher im weiteren Verlaufe des 16. Jahrhunderts wenig. Es handelte sich nur noch darum, an Stelle der schon nicht mehr mit vollem Stilgefühl behandelten gotischen Dekorationsmotive in bewußter Weise dem antikisierenden Renaissanceornament an allen Stellen zum siegreichen Durchbruch zu verhelfen.

Digitized by Google

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Die vorrömischen Schwerter aus Kupfer, Bronze und Eisen. Von Dr. Julius Naue. Mit einem Album mit 45 Tafeln Abbildungen. München 1903. Verlag der k. priv. Kunstanstalt Piloty u. Loehle. VIII und 126 Seiten. 4.

Mit diesem Werke hat die prähistorische Forschung einen sicheren Schritt vorwärts getan. Das ist bei dem derzeitigen Stande dieser Wissenschaft überhaupt nur erst möglich auf dem Wege der Spezialuntersuchungen, durch weise Beschränkung auf einen einzelnen Gegenstand, eine bestimmte Frage, die mit allen Mitteln umfassender Denkmälerkenntnis zu ergründen gesucht wird. Zur Lösung größerer Probleme, zur Feststellung der ursprünglichen Wohnsitze einzelner Völker, ihrer Wanderungen, der Ausbreitung ihrer Kultur und Kunst in jener fernen Vorzeit ist der Boden noch nicht hinlänglich bereitet und Hypothesen auf diesem Gebiete pflegen zwar ganze Ströme von Tinte und Druckerschwärze zu entfesseln, sind aber häufig mehr geeignet, die ruhige Entwicklung der prähistorischen Wissenschaft zu hemmen, als sie zu fördern.

Gleichwohl ist es keineswegs eine geringfügige Sache, eine unwesentliche Entwicklungsreihe im Bereiche der urgeschichtlichen Altertumskunde, deren Klarlegung sich der um die Erforschung der Prähistorie namentlich Süddeutschlands so hoch verdiente Verfasser diesmal zum Ziel gesetzt hat. Eine wie hervorragende Rolle das Schwert in primitiven Kulturen spielt und vor allem gespielt hat, ist bekannt genug. Eine Geschichte des Schwertes, die leider noch immer fehlt, würde gerade für die früheren und frühsten Epochen zugleich — im Umriß — eine Geschichte des künstlerischen Geschmacks wie des menschlichen Intellekts in sich begreifen können. Eben hierzu liefert Naue mit seinem Buche, der Frucht mehrerer Jahrzehnte — schon 1884 hatte der Verfasser in der anthropologischen Gesellschaft zu München einen Vortrag über die prähistorischen Schwerter gehalten, als dessen Erweiterung er selbst die vorliegende Arbeit bezeichnet —, einen überaus wertvollen Beitrag. Mit gründlichster Kenntnis sowohl der einschlägigen Litteratur wie auch des Bestandes der europäischen Museen und Sammlungen an prähistorischen Denkmälern ist er an seine Aufgabe, eine Entwicklungsgeschichte des Schwertes von seinen ersten Anfängen bis zur Zeit der Begründung des römischen Weltreiches darzubieten, herangetreten. Mit richtiger Einsicht in die Gefahren, die jedes Abirren vom festen Boden der Tatsachen in sicht birgt, hat er sich in erster Linie von den Denkmälern selbst und ihrer Formensprache leiten lassen, für die chronologische Einordnung der einzelnen Schwerterfunde nur zuverlässig überlieferte Begleitumstände und besser, daher ihrem relativen Alter nach genauer bekannte Beigaben, wie namentlich Gewandnadeln und Tongefäße, zu Rate ziehend. Die absolute Zeitbestimmung, wenn auch gelegentlich nach den Untersuchungen und Aufstellungen von Montelius, Ohnefalsch-Richter und anderen vorsichtig angedeutet, tritt dagegen durchaus in den Hintergrund.

Einer Arbeit von solcher Tiefgründigkeit und Gewissenhaftigkeit gegenüber hat der Kritiker, der nicht mit denselben reichen Spezialkenntnissen ausgestattet ist, einen schweren Stand. Er wird dabei wie von selbst lediglich zum Referenten werden. Und so beschränke denn auch ich mich darauf, zu betonen, daß mir bei sorgfältiger Lektüre des Buches der Gedankengang überall folgerichtig und zwingend, die Entwicklungsreihen, die uns hier — und zwar zum erstenmal in solchem Umfange — geboten werden, durch-

aus klar und im wesentlichen geschlossen erschienen sind. Ich glaube daher der Sache zu nützen, wenn ich im folgenden den Inhalt des Naue'schen Werkes kurz darlege. Ist es doch trotz der dem Buche in dankenswerter Fülle beigegebenen Register und tabellenartigen Verzeichnisse nicht immer leicht, zum eigentlichen Kerne vorzudringen; denn im schweren Panzer ernster, hoher Wissenschaft schreitet der Verfasser einher.

»Das Studium der ältesten Bronzeschwerter«, so beginnt Naue, »läßt ihre Entstehung aus den Dolchen erkennen« und zwar leiten sie sich von den Kupferdolchen her, wie solche — noch nicht gegossen, sondern gehämmert oder geschmiedet — bisher aus Ägypten, Cypern, Syrien, Italien, Österreich und Spanien bekannt geworden sind. Die cyprischen Dolche dieser Art mögen nach Ohnefalsch-Richter etwa der ersten Hälfte des dritten Jahrtausends vor Christi Geburt angehören. Aus annähernd der gleichen Zeit stammen auch bereits die frühesten cyprischen Kurz- und Lang-Schwerter, die, gleichfalls noch aus Kupfer geschmiedet, zusamt einigen in Siebenbürgen und Spanien gefundenen Kupferschwertern (Typus I: Tafel II, 4 bei Naue*)) und zwei in ihrem nun weniger rautenförmig als sternartig gebildeten Klingendurchschnitte sich von jenen Dolchen mehr entfernenden, daher wohl etwas jüngeren Kupferschwertern aus der Felsnekropole von Hagia-Paraskevi auf Cypern (Typus Ia: Tafel III, 1) zu den frühesten Bronzeschwertern, nämlich jenen der Schachtgräber von Mykenae hinüberleiten. Diese in vorzüglichem Guß ausgeführten Schwerter scheiden sich in zwei Gruppen. Die Schwerter der einen Gruppe unterscheiden sich von den ihnen zunächst verwandten Paraskevi-Schwertern wesentlich dadurch, daß an Stelle der bis dahin üblichen Griffangel eine sehr kurze und schmale, einmal durchlochte Griffzunge getreten ist (Typus Ib: Tafel III, 3), die sich bei den Schwertern der anderen Gruppe als breit und ziemlich lang, dazu mit niederen Seitenrändern zur Aufnahme der Griffschalen versehen darstellt (Typus Ic: Tafel III, 4). Fünf bis sechs kurze starke Griffnägel mit flachen oder flachrunden Köpfen dienten hier ehemals zur Befestigung solcher Schalen, von denen, da sie wohl in der Hauptsache aus Holz hergestellt waren, nur hin und wieder der dünne Goldbelag auf uns gekommen ist, während sich die notwendig anders geformten, nur durch einen dicken Nagel mit der in sie eingelassenen Griffangel fest verbundenen Bein- oder Alabasterknäufe von Schwertern der ersteren Gruppe besser erhalten haben. Sowohl vom Typus Ib wie vom Typus Ic gibt es einige Schwerter, deren Klingen mit flach erhabenen, scharf umrissenen Tierbildern, Figuren von Pferden und Greifen, geschmückt sind. Alle diese Schwerter aus den Schachtgräbern von Mykenae gehören der Zeit um 1500 v. Chr. an. Wie sie aller Wahrscheinlichkeit nach in direkter Anlehnung an jene cyprischen Kupferschwerter entstanden sind, so haben sie andererseits wieder einer Anzahl in Sizilien gefundener Schwerter etwa des 12. vorchristlichen Jahrhunderts offenbar als Vorbilder gedient. Zeitlich dazwischen, um 1400 vor Chr., mögen einige Bronzekurzschwerter anzusetzen sein, die aus dem Typus Ic hervorgegangen sind (Typus Id: Taf. V, 3) und gelegentlich (Jalysos, Mykenae) parierstangenartige Griffe aufweisen (Typus Idd: Taf. V, 4). Eine interessante Variante dieses letzteren Typus bildet das bei Hammer in der Nähe von Nürnberg gefundene Langschwert von Bronze (Taf. V, 5). »Diese schöne seltene Waffe ist sicher ein Importstück und wahrscheinlich griechischen Ursprungs.« Italien dagegen ist wohl zugleich auch die Heimat der dort häufig auftretenden Bronzeschwerter mit meist olivenblattförmigen, sehr spitzen Klingen und denen des Typus Id ähnlichen geränderten Griffen, dazu Scheiden aus starkem Bronzeblech, die zumeist mit fein eingravierten Zickzacklinien, »Wolfszähnen« u. s. w. verziert sind und unten in einen kunstvoll angegossenen Zapfen mit zwei oder drei Knöpfen endigen (Typus Ie: Tafel V, 6; Scheide mit interessanten Frosch- und Schwertdarstellungen: Taf. VI, 2). Nach Montelius stammen die frühesten Schwerter dieser Art aus der Zeit von 1100—1000 v. Chr.

*) Für die freundlichst erteilte Erlaubnis zur Wiedergabe eines Teils der seinem Werke beigegebenen Abbildungen möchten wir nicht verfehlen Herrn Professor Naue, sowie der Verlagsbuchhandlung auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank zu sagen. Die Abbildungen sind bei uns in ½ der Größe gegeben, in der sie auf Naues Tafeln erscheinen.

Gleichfalls nach Italien und zwar nach Mittelitalien verlegt Naue, wesentlich in Übereinstimmung mit Montelius, die Entstehung eines anderen Schwerttypus, als dessen Hauptvertreter das von Schliemann in dem cyklopischen Hause auf der Akropolis von Mykenae gefundene Bronze-Langschwert zu betrachten ist (Typus II: Tafel VI, 3), das danach also nicht mehr als »jüngeres Mykenaeschwert« bezeichnet und als ein Prototypus, »der aus Ägypten nach Griechenland gelangte und von hier aus seine Verbreitung nach Mittel- und Nordeuropa nahm«, angesehen werden darf. Die fast geraden, sich allmählich zuspitzenden Klingen der Schwerter dieses Typus, sodann die ziemlich starke, gewölbte, oben anschwellende und gerundete Mittelrippe der Klingen, endlich die mit niederen Rändern versehene, unten fast halbkreisförmige Griffzunge, die in den sanft geschwungenen Griffteil übergeht und in zwei hörnerartige Ansätze endet, lassen die Schwerter des Typus II den Kurzschwertern des Typus Id näher verwandt erscheinen als jenen älteren in den Schachtgräbern gefundenen Mykenaeschwertern. Und da man sie allgemein in die Zeit um 1200 vor Chr. zu setzen pflegt, liegt es nahe, ihnen Einfluß auf die Formentwicklung des jüngeren Typus Ie beizumessen, der vielleicht von ihnen den unteren Griffabschluß entlehnte, während der Knauf von den griechischen Kurzschwertern des Typus Id herübergenommen wurde. In Mittel- und Unteritalien allein wurden bisher 18 Bronzeschwerter vom Typus II gefunden. Außer jenem Akropolisschwert gesellt sich auch ein allerdings jüngeres Eisenschwert, das in einem græco-phönikischen Grabe zu Kurion auf Cypern gefunden wurde und sich jetzt in Naues eigenem Besitz befindet, ihnen hinzu; andere Schwerterfunde aus der Balkanhalbinsel, der Schweiz, Nord- und Süddeutschland, Dänemark, Schweden, Finnland, Österreich und Ungarn, die zum großen Teil allerdings erheblich später zu datieren sind, da es wohl geraume Zeit gedauert haben wird, bis Bronzeschwerter dieses Typus nach Mittel- und Nordeuropa gelangten, schließen sich an.

Die nächste Umformung des Typus II scheint in Ungarn am Ende der älteren oder zu Beginn der jüngeren Bronzezeit vor sich gegangen zu sein. Charakteristisch sind für diese »ungarischen Schwerter Typus IIa« (Tafel IX, 1, 2) namentlich die sich nach unten verbreiternden, dann in eine mehr oder weniger lange Spitze ausgehenden, im übrigen meist dachförmigen und mit feinen Rippen (parallel den Schneiden) verzierten Klingen, die weit nach außen gehenden Griffflügel und die Griffzungen, die, zunächst flach nach außen gewölbt und mit zwei niederen Hörnern abschließend (Tafel IX, 1), bei etwas späteren Schwertern stark ausbauchen und in zwei mehr oder weniger breite Hörner übergehen (Tafel IX, 2). Der Typus tritt uns in ungarischen Funden besonders häufig entgegen, doch kennen wir auch aus Österreich, Nord- und Süddeutschland, Schweiz, Frankreich und Sizilien Vertreter desselben.

Daneben entwickelt der Norden Europas offenbar direkt aus dem Typus II jene oft sehr langen Bronzeschwerter, »die sich von den ungarischen wesentlich durch die schöne Form der Klingen unterscheiden«, die ganz allmählich und sehr fein anschwellend und in eine lange Spitze endigend, nicht sowohl, wie die ungarischen Schwerter, den Eindruck des Wuchtigen machen, als vielmehr durch die Schlankheit ihrer Erscheinung geschmackvoll erscheinen, fast elegant wirken — ein Unterschied, der ohne Zweifel in dem feineren Schönheitssinne der nordischen Stämme seinen Grund hatte (»nordische Schwerter Typus IIb«: z. B. Tafel X, 1). »Hieran reihen sich einige Bronzeschwerter mit breiten, geraden und langen Klingen mit Mittelrippen« (»Typus IIc der nordischen Schwerter«: z. B. Tafel X, 5), sowie die möglicherweise etwas jüngeren Bronzeschwerter des Nordens, »welche allmählich sich verjüngende (nicht mehr oben einziehende) spitz zulaufende Klingen haben« (»nordische Schwerter Typus IId«: z. B. Tafel XI, 2).

»Aus dem Typus II, besonders aber wohl aus dem ungarischen Schwerter-Typus IIa haben sich die zahlreichen Bronze- und Eisenschwerter entwickelt, die als Hallstattzeit-Schwerter bezeichnet werden.« Einige spätere ungarische Schwerter mit mehr oder weniger stark geränderten Griffen und mit oben ziemlich stark einziehenden und nach unten mehr oder weniger anschwellenden Klingen (Tafel XI, 3) bilden dazu den Übergang,

Digitized by Google

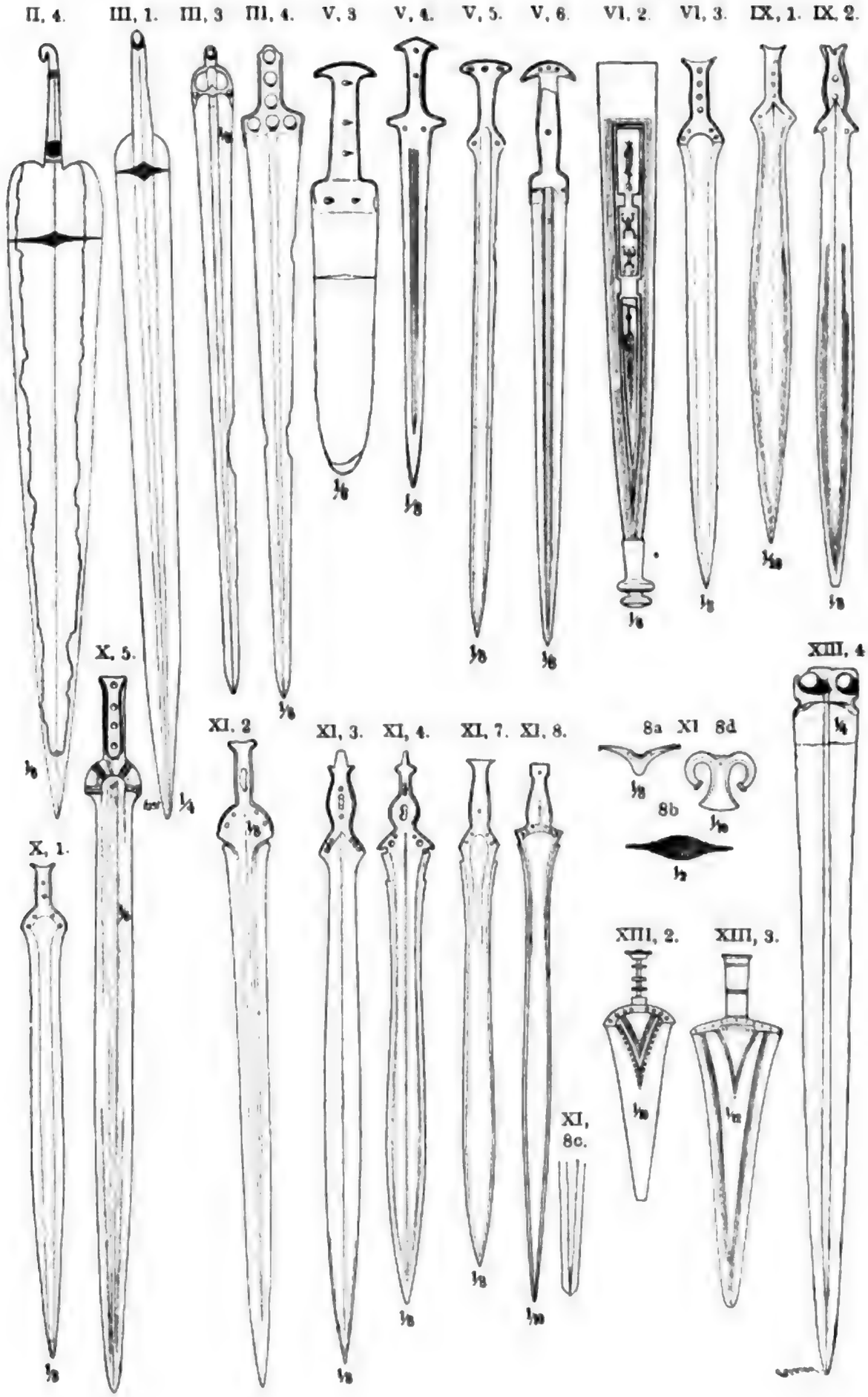
die Vorstufe. Auch finden wir hier gelegentlich schon jene eigentümliche beiderseits eine hakenartige Spitze schaffende Einziehung der Klinge an deren unterem Ende (z. B. Taf. XI, 4), die uns dann bei den eigentlichen Hallstattzeit-Schwertern, den aus Bronze gegossenen wie den aus Eisen geschmiedeten, alsbald wieder begegnet und vermutlich zur Anlegung eines Riemens diente. Diese Schwerter insbesondere kennzeichnen sich sowohl durch die Form ihrer Klingen als auch durch die Art ihrer Griffe und die merkwürdige Bildung der Ortbänder, mit denen die Scheiden ausgestattet waren. Die Klingen sind meistens sehr lang und mit einer sanft gewölbten, breiten und den Schneiden parallel gehenden Mittelrippe versehen. Diese wird bei den — übrigens älteren und selteneren — Bronzeschwertern in der Regel, bei den jüngeren und häufiger vorkommenden Eisenschwertern wegen der Schwierigkeit des Schmiedens nur ausnahmsweise außen von je einer sehr feinen und schön ausgeführten Rippe begleitet. Die Griffzungen enden in einem viereckigen, flachen, oft mit einem Dorne versehenen Knaufe und haben ebenso wie die Griffflügel entweder sehr niedrige oder gar keine Ränder. Einige der bei Hallstatt gefundenen Schwerter haben elfenbeinerne Griffe und Knäufe, die reich mit Bernstein eingelegt sind, und das berühmte Eisenschwert von Gomadingen (Württemberg), wohl eine Prunkwaffe für feierliche Gelegenheiten, ist am ganzen Griffe und am Griffknaufe mit Goldblech überkleidet. Die Verzierungen bestehen aus Dreiecken und einer Art Mäander. Die Ortbänder endlich springen bei den älteren Bronzeschwertern der Hallstattzeit beiderseits flügelartig vor, bei den jüngeren dagegen biegen sich die Flügel nach unten und innen, sodaß etwa die Form der heraldischen Lilie entsteht (Tafel XI, 7 und 8—8d). Von anderen Schwertern (und Dolchen) der jüngeren Hallstattzeit, Bronzewaffen mit vollgegossenen Griffen, wird weiter unten die Rede sein.

Eine andere Entwicklungsreihe — oder sollen wir lieber sagen: eine andere Gruppe von Entwicklungsreihen? — umfaßt die zahlreichen Bronzeschwerter ohne Griffzungen, an die sich Schwerter mit kurzen Griffzungen ohne Ränder und solche mit Griffangeln anschließen. Die Schwerter der ersteren Art leiten sich aus den fast triangulären Dolchen und daraus entwickelten Kurzschwertern her, die, in Italien zuerst aufgekommen, von da nach Frankreich, der Schweiz und Deutschland importiert und hier nun auch vielfach nachgeahmt wurden. Naue bezeichnet diese Vorstufe als Terramaretypus und stimmt Montelins zu, der diese Dolche und Kurzschwerter der ersten Periode der Bronzezeit zuweist. Die italienischen (z. B. Taf. XIII, 2) mögen der Zeit von 1950 bis 1800 v. Chr., die nordischen (z. B. Taf. XIII, 3: Schwert von Daber, Kreis Deutsch-Krone) etwa dem folgenden halben Jahrhundert (1800—1750 v. Chr.) angehören.

Aus solchen verlängerten Dolchen also entstanden die der Mitte der älteren Bronzezeit zuzuweisenden Kurz- und Langschwerter mit schilfblattähnlichen, dachförmigen Klingen, deren unten gerade abschließender Holz- oder Knochengriff mit zwei kurzen, dicken, oben etwas gewölbten oder flachen Bronzenägeln an der Klinge befestigt st (Typus III: Taf. XIII, 4 Kurzschwert aus der Oberpfalz, 41 cm lang; XIII, 5 Langschwert aus Mollkirch im Unter-Elsaß, 52,8 cm lang, XIII, 5a dessen Klingendurchschnitt in natürlicher Größe). »Schwerter dieses frühen Typus sind außerordentlich selten.«

Eine Fortentwicklung zeigen diejenigen Bronzeschwerter, bei denen die im übrigen gleichgeformten Klingen gegen den Griff zu in geschwungener Linie ausladen, dann scharf absetzen, um nach kürzerer oder längerer Abschrägung horizontal abzuschließen (Typus IIIa: Kurzschwert Taf. XIV, 1; Langschwert Taf. XIV, 2). Sie gehören der Zeit von Mitte bis Ende der älteren Bronzezeit an. »Fast gleichzeitig mit diesen Schwertern sind diejenigen, bei welchen der obere Klingenteil, der an die nach unten gerundeten Griffflügel anschloß, mehr oder weniger gerundet gebildet ist.« Verschiedentlich tritt dabei mehr oder minder reichliche Klingenverzierung auf (Typus IIIb: Taf. XIV, 4). Eher dem Beginne der jüngeren Bronzeperiode sind die folgenden Schwerter mit noch schilfblattähnlichen Klingen, doch gerundeter oder kantiger Mittelrippe auf denselben

Digitized by Google



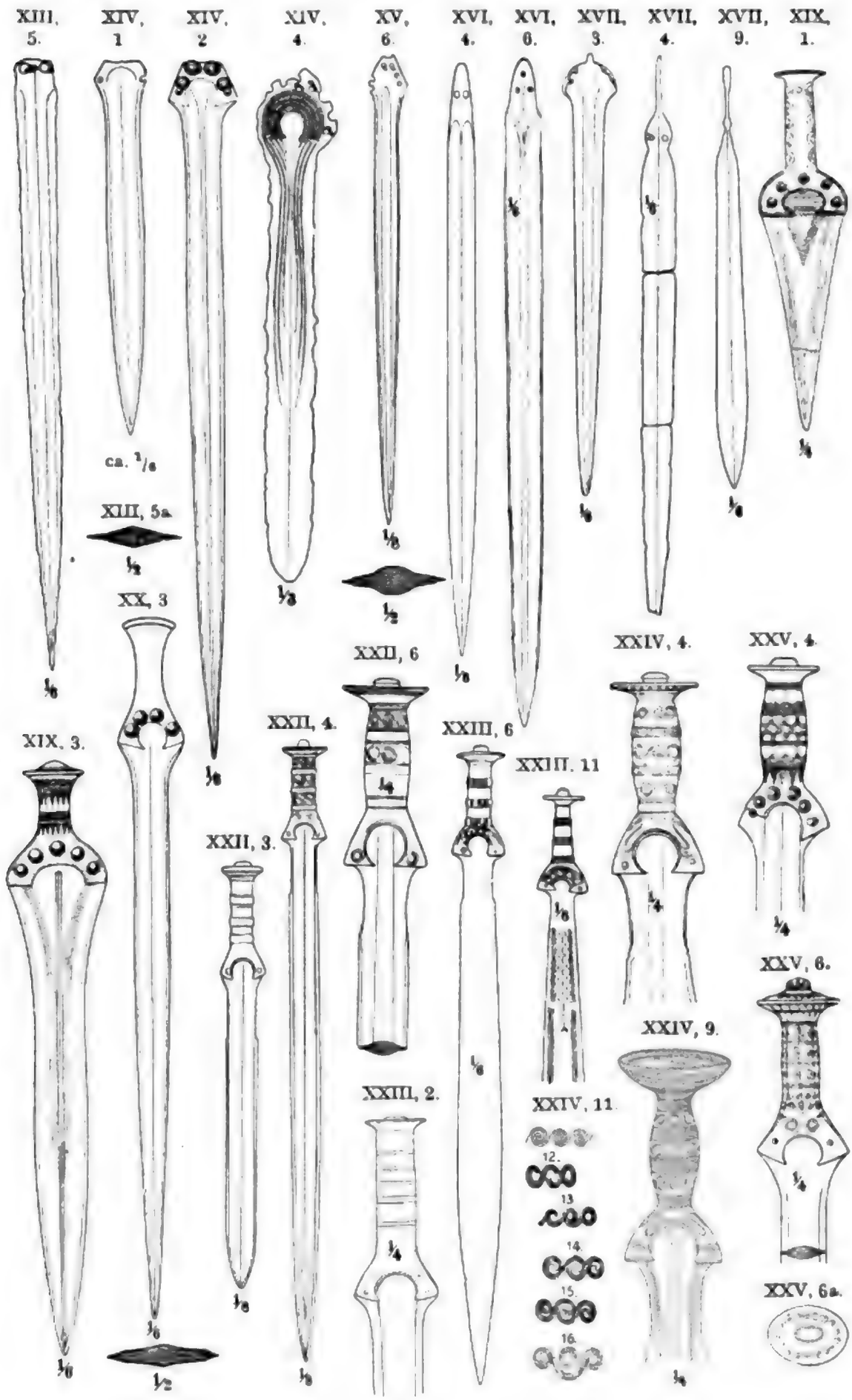
Digitized by Google

und mit abgeschrägtem oder gerundetem Klingenabschlusse zuzuweisen (Typus IIIc: Taf. XV, 6).

»Den Typus IV vertreten diejenigen Bronzeschwerter, welche mit einer meistens kurzen, sich nach oben verjüngenden Griffzunge versehen sind, über welche der Griff geschoben und mit mehreren kleinen Bronzenägeln befestigt wurde« (Taf. XVI, 4: Klinge dachförmig, aus der Schweiz; XVI, 6: Klinge mit Mittelrippe, aus Ungarn). Aller Wahrscheinlichkeit nach aus den nicht entfernten Gußzapfen entwickeln sich dann weiterhin an Stelle der Griffzungen mehr oder weniger lange Griffangeln, über welche die Griffe eingefügt werden (Typus V: Tafel XVII, 3 und 4). An Schwerter dieser Art, die der jüngeren Bronzezeit angehören, reihen sich unmittelbar jene in Nord-Italien ziemlich häufig vorkommenden Schwerter aus dem Ende der Bronzezeit oder dem Anfange der Eisenzeit, für die »der glockenförmige aus dem früheren herzähnlichen entstandene Klingenabschluß und die meistens im Durchschnitt viereckige lange Griffangel mit stärkerem Zapfen« charakteristisch sind (z. B. Taf. XVII, 9). Diesen italienischen ähnliche Schwerter finden sich zahlreich auch diesseits der Alpen.

Gleichfalls an einige Dolche und Kurzschwerter des Terramaretypus und zwar solche mit vollgegossenen Bronzegriffen (z. B. Taf. XIX, 1) knüpft die im folgenden behandelte Entwicklungsreihe an. Ihren Klingen nach etwa den ebenfalls von den triangulären Dolchen des Terramaretypus hergeleiteten Schwertern des Typus IIIb entsprechend weisen einige offenbar mit diesen gleichzeitige Exemplare aus Bronze gegossene Griffe auf, die »meistens reich mit eingeschlagenen Ornamenten, hauptsächlich mit den für die älteste Bronzezeit charakteristischen langen »Wolfszähnen« verziert sind«, neben denen auch Bänder, wohl ein Nachklang der die ursprünglicheren Holz- und Knochengriffe zusammenhaltenden Bronzewickelungen, u. dergl. m. erscheinen (Typus A: Taf. XIX, 3). Die meisten dieser Schwerter stammen aus Norditalien. Nicht rein cylindrisch, wie bei diesen, dazu ohne Verzierung ist der vollgegossene Griff bei einigen Schwertern der älteren Bronzezeit, deren Klingen denen des Typus IIIc entsprechen und die Naue bisher nur aus Süddeutschland und (eines) aus Ungarn kennt (Typus Aa: z. B. Taf. XX, 3).

Einige dieser Schwerter mit wiederum zylindrischen und zuweilen auch einfach verzierten Griffen leiten dann zu den Schwertern des folgenden Typus aus dem Ende der älteren Bronzezeit über, »bei denen die ziemlich langen, zylindrischen und im Durchschnitt meist ovalen Griffe mit drei ovalen Bändern und einer großen runden, selten ovalen (zum Zweck der Befestigung des Schwertes häufig durchlochten) Knaufplatte versehen sind, aus welcher ein niedriger kegelförmiger, oben schwach gewölbter Knopf entspringt« (Typus B: Taf. XXII, 3). Jene Bänder, wohl wieder eine Reminiszenz an die frühere Art der Griffe, sind leicht erhaben, die Klingen gerade mit sanfter Verjüngung zur Spitze, dachförmig und gegen den Griff zu mit einer etwa 4 cm langen gezähnten Einziehung; der Guß der Klingen wie der Griffe ist tadellos, ihre Zusammenfügung äußerst präzis. Hierher sind auch jene im übrigen gleichartigen Schwerter zu rechnen, an deren Griffen die breiten Felder zwischen den Bändern, die Knäufe und Griffflügel mit vertieften Ornamenten, einfachen Spiralen oder Doppelzickzacken, verziert sind (vgl. Taf. XXII, 4 im Inn bei Kraiburg in Oberbayern gefunden). Dagegen scheinen die vermutlich auch etwas jüngeren allerdings sehr selten vorkommenden Schwerter mit nach oben verjüngten oder nur ein feines Oval bildenden Griffen, deren außen etwas abgeschrägte, unten gerade Griffflügel sich nach innen derart zuspitzen, daß sie fast einen unten offenen Kreis bilden, eine weitere Entwicklungsstufe zu bezeichnen (Typus Ba: Taf. XXII, 6 gefunden in der Nähe des Chiemsees). Mit »Typus C« bezeichnet sodann Naue »diejenigen Bronzeschwerter, bei welchen die zylindrischen Griffe anstatt der erhabenen Bänder vertieft eingeschlagene Linienbänder mit und ohne verzierte Zwischenfelder haben« (Typus C: Taf. XXIII, 2 bei Cannstatt im Neckar gefunden). Der Zeit nach



Digitized by Google

mögen die zuletzt besprochenen beiden Typen (Ba und C) der jüngeren Bronzezeit angehören, etwa bis zur Mitte derselben reichen.

Man hat bisher fast allgemein angenommen, daß alle diese zuletzt besprochenen Schwerter des Typus B, Ba und C aus Ungarn stammten, wo ähnliche, offenbar den gleichen Zeitepochen angehörende Bronzeschwerter in verhältnismäßig großer Zahl gefunden worden sind. Allein die ebenfalls nicht ganz unbeträchtliche Menge der in Süddeutschland, Oberösterreich u. s. f. zu Tage geförderten Schwerter dieser Art und vor allem gewisse charakteristische Abweichungen, welche die ungarischen Schwerter aufweisen, lassen diese Ansicht noch nicht als durchaus haltbar erscheinen. Den eigentlichen ungarischen Schwertern wird vielmehr vorderhand, d. h. nach dem heutigen Stande der Forschung, eine der oben skizzierten parallel gehende Sonderentwicklung zuzuerkennen sein, wobei freilich Beeinflussungen herüber und hinüber keineswegs ausgeschlossen sind, wie denn auch ein Export ungarischer Schwerter in alter Zeit tatsächlich bestanden zu haben scheint. Darauf deuten mehrere in außerungarischen Ländern bis nach Schweden hinauf gefundene Schwerter mit den speziellen Eigentümlichkeiten der ungarischen Schwerter mit ziemlicher Sicherheit hin.

Zu jenen Eigentümlichkeiten nun gehören nach Naue die abweichende Form der Klingen, die von oben nach unten allmählich anschwellen und in eine mehr oder weniger lange Spitze endigen, ferner die allgemeiner auftretenden nicht zylindrischen, sondern sich nach oben verjüngenden oder im Umrisse ovalen Griffe und besonders die keine eigentliche Spirale zeigenden »ungarischen Spiralmotive«, mit denen ein ansehnlicher Teil der Ornamentation bestritten wird (Tafel XXIV, 11 zeigt eine »echte«, 12—16 mehrere »ungarische« Spiralen). Danach teilt nun Naue entsprechend der obigen Gruppierung auch diese Schwerter in »ungarische Schwerter des Typus Aa (Taf. XXIII, 6 mit noch rein zylindrischem Griff), B (z. B. Taf. XXIII, 11), Ba (z. B. Taf. XXIV, 4)« und läßt von diesen letzteren, die noch durch ihre großen scheibenförmigen Knäufe mit niederen kegelförmigen oder pilzartigen Knöpfen besonders charakterisiert sind, einen weiteren »Typus Bb der ungarischen Schwerter« abzweigen, dessen Vertreter den Knauf zur Schalenform entwickelt zeigen (z. B. Taf. XXIV, 9).

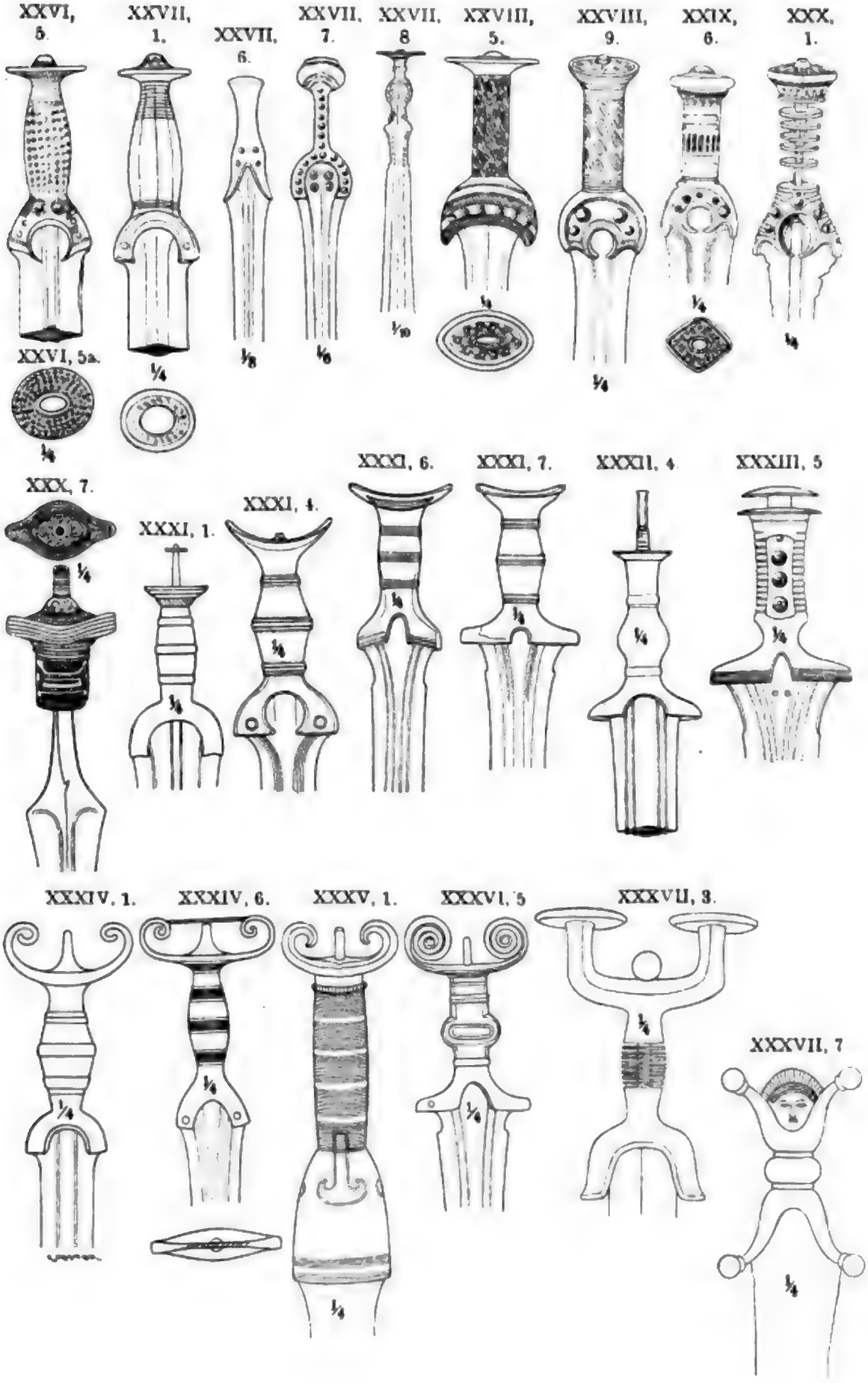
Zu dem folgenden Haupttypus leiten sodann diejenigen Schwerter über, »bei welchen der etwas ovale, mit vertieften Linienbändern, konzentrischen Kreisen, Reihen kleiner Halbmonde, Wolfszähnen u. s. w verzierte Griff entweder nach unten und innen abgeschrägte oder gerundete Griffflügel hat«, der Klingendurchschnitt in der Regel linsenförmig ist (Übergangstypus C zu D: z. B. Taf. XXV, 4). Jener Haupttypus selbst kennzeichnet sich durch »die im Durchschnitt achteckigen, im Umriß mehr oder weniger ovalen, zumeist reich verzierten Griffe, die ovalen oder spitzovalen Griffknäufe und Knöpfe, die unten nach innen abgeschrägten spitzigen Griffflügel und die meistens mit Mittelrippe versehenen Klingen« (Typus D: z. B. Taf. XXV, 6 in einer Lehmgrube bei Englschalking, bei München, gefunden, jetzt im Bayerischen Nationalmuseum; dazu 6a: der Griffknauf von oben gesehen). Allmählich werden die Griffe länger und schlanker, die Knaufplatten erhalten eine gedrückt runde Form, die Griffflügel laufen in geschwungener Linie in scharfe Spitzen aus (Übergangstypus D zu E: z. B. Taf. XXVI, 5, 5a). Dann nehmen die Griffe, sich nach oben stark verjüngend, eine schön geschwungene Form an, während sich die unten abgeschrägten Griffflügel mehr nach außen runden und innen statt des bisherigen Dreiviertelkreises einen Halbkreis bilden (Typus E: z. B. Taf. XXVII, 1). Gelegentlich mitgefundene Beigaben lassen vermuten, daß die Schwerter vom Typus C—D und D der Epoche von Mitte bis Ende der jüngeren Bronzezeit, die Schwerter vom Typus D—E und E dem Ende der jüngeren Bronzezeit zuzuweisen sind. Erhebliche Abweichungen zeigen namentlich ein paar bei Spandau (Taf. XXVII, 6) Nieder-Finow, Brandenburg, (XXVII, 7) und Horchheim bei Worms (XXVII, 8), ferner mehrere in Frankreich und Großbritannien gefundene Schwerter der gleichen Epoche, sowie endlich die »nordischen Bronzeschwerter mit Griffen«, denen der folgende Abschnitt in Naues Buch gewidmet ist.

Digitized by Google

Die weitaus große Mehrzahl der im Norden Deutschlands (besonders in Schleswig-Holstein), in Dänemark und Schweden gefundenen Bronzeschwerter mit Griffen nämlich nehmen eine deutlich geschiedene Sonderstellung ein und zerfallen ihrerseits in eine ältere und eine jüngere Gruppe. Die älteren Schwerter dieser Art unterscheiden sich von den zuletzt besprochenen (Typen A—E) wesentlich durch die abweichende Form ihrer einfach verzierten Griffflügel, die entweder nur schwach gerundet sind und über der Klinge in konkaver Linie abschließen (Tafel XXVIII, 5) oder auch je in einer Art Haken endigen, wodurch dann über der Klinge ein unten offener Kreis gebildet wird (Tafel XXVIII, 9). Die Form der Klingen ist zumeist jene schlanke und elegante der früher charakterisierten nordischen Schwerter; in der Ornamentation der Griffe spielen durch Tangenten verbundene konzentrische Kreise und Linienbänder eine große Rolle. Wegen der Ähnlichkeit, die Griff und Knauf einiger dieser Schwerter mit den süddeutschen und ungarischen des Typus B haben, ist möglicherweise Beeinflussung des Nordens durch den Süden anzunehmen. Zeitlich gehört diese ältere Gruppe nordischer Bronzeschwerter — nach Splieth, Inventar der Bronzealterfunde S. 18 ff. — der II. Periode der nordischen Bronzezeit an, die nach Montelius etwa die Jahre 1250—1050 v. Chr. umfaßt.

Bei den jüngeren Schwertern, die wiederum in der Regel die »nordischen Klingen« aufweisen, werden die (bisher ovalen) Knäufe kleiner und rhombisch und sind, wie schon bei einigen älteren Schwertern, durchweg mit acht kleinen Kreisen verziert; »die Bronzegriffe wechseln mit solchen aus Bronze- und Horn- oder Knochenscheiben ab und werden endlich aus anderem Materiale — Holz und Horn etc. — hergestellt, um durch die verschiedenen Farben eine größere Eleganz zu erzielen«; die Griffflügel werden nun häufig mit zungenartigen Bändern verziert (Beispiele: Tafel XXIX, 6 samt Knaufoberseite, XXX, 1 und 7). Es ist nach Naue anzunehmen, daß diese Schwerter, die nach Spieth (a. a. O. S. 56 ff.) der III. Periode der nordischen Bronzezeit (nach Montelius 1050 bis 900 v. Chr.) zugeteilt werden müssen, aus den Bronzeschwertern des Typus D entstanden sind.

Mit den nunmehr folgenden Schwertern verlassen wir die Bronzezeit und treten in jene neue Epoche ein, in der das Eisen zuerst erscheint, um in der Herstellung der Waffen die Bronze allmählich ganz zu verdrängen. »Während demnach in der Bronzezeit und in der Übergangsperiode zu der Hallstattzeit sämtliche Waffen aus Bronze gegossen sind, werden sie in der Hallstattzeit aus Eisen geschmiedet.« Da sind zunächst die Schwerter vom sogenannten »Möringer- oder Rhône-Typus«, deren älteste sich nach Naue aus dem Typus E entwickelt haben und sich von den Schwertern dieses wie der früheren Typen vornehmlich durch den abweichenden Griffknauf unterscheiden, »der mit einem rundlichen Knopfe aus Knochen oder Holz besetzt war« (vgl. Taf. XXXI, 1 aus Este). Die Weiterbildung erfolgte offenbar in der Weise, daß aus dem ovalen Griffe in der Regel ein aus zwei mit den breiteren Enden aufeinandergefügten abgestumpften Kegeln gebildeter, mit drei oft horizontal gereifelten Bändern verzierter Griff wurde und an die Stelle des früheren Griffknaufes ein ovaler, mehr oder weniger konkaver mit kleinem Knopf in der Mitte trat (z. B. Taf. XXXI, 4 aus Trévoux). Eine übrigens sehr seltene Übergangsform stellen sodann diejenigen Schwerter dar, bei denen der Griffflügelteil kürzer geworden, in geschwungener Linie nach außen greift und so ein wenig über die Klinge vorkragt, jener Griffknopf aber wieder verschwunden ist (Tafel XXXI, 6 von Tütz, Kreis Deutschkrone, Preußen). Und daraus entwickeln sich nun zwei neue Klassen von Bronzeschwertern, die das Gemeinsame haben, daß bei ihnen der untere Teil der Griffflügel völlig zu einer Art kurzer Parierstange geworden ist. Während aber die 1. Klasse dieser neuen Form die doppelt kegelförmigen Griffe mit den drei erhabenen Bändern zunächst beibehält und sie erst allmählich in andere Bildungen, in denen aber zumeist jene Grundform noch deutlich anklingt, übergehen läßt, dabei zugleich die ovale und konkave Knaufplatte durch eine ovale und gerade mit langem Dorn (zur Aufnahme eines größeren Knochen- oder Holzknopfes) ersetzend (vgl. Tafel XXXI, 7, XXXII, 4),



Digitized by Google

entfernen sich die Griffe der Schwerter der II. Klasse weiter von der doppeltkegelförmigen Grundform und weisen in ihrer Mitte »eine längliche, rechteckige, unten oft gerundete Vertiefung« auf, die »mit drei hervorspringenden Knöpfen verziert ist und ehemals mit einer harzigen Masse ausgefüllt war«. Aus dem oben konvexen Knaufe entspringt weiterhin gern ein kleiner kegelförmiger Knopf mit oder ohne niederen Dorn oder auch wohl ein konvexer Knopf auf niederem Zylinder oder endlich ein zweiter Knauf samt Knopf (vgl. Taf. XXXIII, 5).

Die »Antennen-Schwerter« sodann haben sich nach Naue höchst wahrscheinlich gleichzeitig mit den Schwertern jener Übergangsform des Möringer- oder Rhône-Typus entwickelt, die unter den Abbildungen durch Taf. XXXI, Figur 4 (und 5 bei Naue) vertreten ist. Ihr in die Augen springendes Charakteristikum sind die etwas flacheren

Griffknäufe mit nach innen umgerollten zugespitzten Verlängerungen, die im einzelnen mancherlei Abweichungen aufweisen, wie denn auch der Griffabschluß sehr verschieden, in einem Falle (XXXV, 1 aus Dänemark) sogar glockenförmig gebildet ist (vgl. Taf. XXXIV, 1 und 6; XXXV 1; XXXVI, 5). Aus diesen Bronzeschwertern nun, die, wie gelegentlich zur Befestigung des Griffes verwendete Eisennägel beweisen, dem Beginne der Hallstattkultur angehören, am häufigsten in der Westschweiz, Frankreich und Norddeutschland gefunden worden sind und wahrscheinlich zu gleicher Zeit in der Schweiz und in Frankreich aufkamen, haben sich nach Naue ohne Zweifel die Dolche und Kurzschwerter der jüngeren Hallstattzeit entwickelt, deren Griffe meist aus Bronze gegossen, deren Klingen jedoch in der Regel aus Eisen geschmiedet sind. Die Ähnlichkeit der Griffe dieser Dolche und Kurzschwerter mit ihren hufeisen- oder hörnerartigen, oft auch trompetenförmigen Aufsätzen deuten auf eine solche nahe Verwandtschaft hin (vgl. z. B. Taf.

Digitized by Google

XXXVII, 3). Die mit Köpfen verzierten Dolche und Kurzschwerter dieser Art (vgl. Taf. XXXVII, 7: mit Eisengriff! der Kopf ist Bronzebelag) gehören bereits der La Tène-Kultur an »und leiten zu den eigentlichen Schwertern über, welche in Früh-, Mittel- und Spät-La Tène-Schwerter (wie die Fibeln dieser Periode) eingeteilt werden.« Sie unterscheiden sich vor allem durch die Art ihrer bei den Früh- und Mittel-La Tène-Schwertern aus dünnen Eisenblechen, bei den Spät-La Tène-Schwertern häufig aus Bronzeblech hergestellten Scheiden und deren Beschlägen samt Halter für das Wehrgehänge, wofür hier nur auf die drei Abbildungen Tafel XXXIX, 1—3 hingewiesen sei. Die Früh-La Tène-Schwerter gehören der Zeit von 400 bis 200, die Mittel- und Spät-La Tène-Schwerter der Zeit von 200 bis 50 vor Chr. an. Damit sind wir an die Zeiten der römischen Okkupation und des überwiegenden antiken Einflusses in Kunst und Kultur herangerückt.

Es konnte der reiche Inhalt des Naue'schen Werkes hier nur in seinen Grundzügen wiedergegeben werden. Möchte unser Referat vor allem dem Buche selbst, das innerhalb der ihm vom Verfasser gezogenen Grenzen wohl als ein standard work der prähistorischen Literatur bezeichnet zu werden verdient, viele neue lernbegierige Leser gewinnen. Theodor Hampe.

Die Geschichte der Räderuhr unter besonderer Berücksichtigung der Uhren des Bayerischen Nationalmuseums. Von Dr. E. Bassermann-Jordan. Mit 36 Textillustrationen und 24 Tafeln in Lichtdruck. Verlag von Heinrich Keller-Frankfurt a. M. 1905. 113 S. gr. 4.

Einem doppelten Zweck ist die vorliegende Arbeit, deren äußere Erscheinung sie zu einem Prachtwerk vornehmsten Stils stempelt, gewidmet: sie will eine zusammenfassende Geschichte der Räderuhr im allgemeinen und eine katalogisierende Beschreibung der Räderuhren des Bayerischen Nationalmuseums im besondern geben. Beides hängt eng mit einander zusammen und somit ergänzen sich die durch den Zweck gegebenen beiden Hauptabschnitte zwanglos zu einem Ganzen; doch muß als wesentlich für die Beurteilung des Buches hervorgehoben werden, daß der Verfasser für seine historische Abhandlung die Bestände des Museums nicht als Fundament, sondern nur als Baustein benutzt. Andere Sammlungen kommen hier gerade so zu Wort wie diejenige, der das Werk gewidmet ist.

Als Kunsthistoriker geht Bassermann-Jordan von einem wesentlich anderen Gesichtspunkte aus als die Verfasser der älteren literarischen Arbeiten über Uhren; ihm steht das künstlerische und das kulturhistorische Moment im Vordergrund des Interesses, die Technik berücksichtigt er nur dann eingehender, wenn eine Änderung derselben auch auf die künstlerische äußere Form der Uhr eine umgestaltende Wirkung ausübte. Da dem Verfasser auf dem Gebiete der Uhrenkonstruktion eingehende Kenntnisse zu Gebote stehen, so vermag er die Grenze einzuhalten, bis zu welcher er gehen durfte, ohne den historischen Faden, der sich als Leitmotiv durch die ganze Arbeit zieht, zu verlieren. Gerade durch diese glückliche Vereinigung von Kunstgeschichte und Technik scheint mir das vorliegende Werk gegenüber seinen Vorgängern den unbedingten Vorzug zu verdienen.

Dem eigentlichen Thema, das die Uhren des Mittelalters und der Neuzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts behandelt, geht als Einleitung eine kurz zusammenfassende Beschreibung der Zeitmeßkunst bei den antiken Völkern voraus. Im allgemeinen war nach Bassermann die Uhrmacherkunst des frühen Mittelalters nichts Anderes als ein mühsames Wiederfinden der verloren gegangenen technischen Errungenschaften des Altertums. Er setzt die Erfindung der Räderuhr, wohl der wichtigste Punkt in der Entwicklung der Uhr, früher an als die älteren Uhrenforscher und hält mit Recht die vielgenannte Stelle in Dantes Paradiso (XXIV. 13) für einen einwandsfreien Beleg für das Vorhandensein von Räderuhren um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert.

Das Erstarken des bürgerlichen Elements und die dadurch bewirkte kulturelle Hebung aller Gesellschaftskreise führte im späteren Mittelalter einen gewaltigen Aufschwung der Uhrenindustrie und eine künstlerische Durchbildung ihrer Erzeugnisse her-

Digitized by Google

bei; hierin bedeutet vor allem die Erfindung der Taschenuhr zu Beginn des 16. Jahrhunderts einen Hauptabschnitt, indem von dieser Zeit an die Arbeitsteilung zwischen dem Fertiger des Werkes und des Gehäuses datiert, welch letzteres nunmehr ein Arbeitsfeld des Kleinplastikers oder Edelschmieds wurde. Der Verfasser schneidet an diesem Punkte die vielumstrittene Henleinfrage an und zerreißt energisch das Gewebe von Legenden, das ein allzu eifriger Lokalpatriotismus im Laufe der Zeit um diese nur sehr unbestimmt beglaubigte Persönlichkeit gesponnen hat. Wenn auch Bassermann den Nürnberger Schlosser als Erfinder der Taschenuhr bestehen läßt, wenn er auch in seiner Werkstätte die Anfänge der heute so glänzend entwickelten Uhrenindustrie sieht, so beraubt er doch den Ruhmeskranz Henleins seiner wichtigsten Blätter, indem er ihm bestimmt und durchaus einwandsfrei die Erfindung der Federzuguhr abspricht. Sein unanfechtbares Beweismittel ist die Leber'sche Uhr in Wien, eine Federzuguhr, die nach den Wappen zwischen 1429 und 1435 für Philipp den Guten von Burgund gefertigt sein muß und die, da ihr Mechanismus schlecht in das alte Märchen von Henleins umfassender Bedeutung paßte, von den älteren Uhrenschriftstellern kurzweg als Fälschung oder doch als sehr verdächtig bezeichnet wurde. Da diese Uhr eine reiche künstlerische Verzierung aufweist, so kann nur — und schon Speckhart weist in seinem Uhrenwerke darauf hin — der Kunsthistoriker bei der Datierung den Ausschlag geben. Bassermann ist meines Wissens der erste Kunstgelehrte, dem die Uhr zur eingehenden Prüfung vorgelegen hat, und so ist sein Urteil der Echtheit von maßgebender Bedeutung. Damit ist die für die Geschichte der Uhr höchst wichtige Tatsache gegeben, daß bereits ca. 70 Jahre vor Henlein völlig ausgebildete Federzuguhren gefertigt wurden.

Mit der Anwendung des Pendels als Regulator der Uhr, einer Erfindung, die in erster Linie aus wissenschaftlichen Forderungen hervorging, begann in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine neue Epoche in der Geschichte des Zeitmessers. Bassermann verbreitet sich eingehend über die ersten tastenden Vorversuche Galileis, die aus der Theorie der Pendelgesetze heraus zuerst um das Jahr 1641 praktische Erfolge zeitigten; er schildert, wie Galileis Erfindung dann verloren ging und seine Priorität wieder neu ans Licht gebracht werden mußte, als der Holländer Huygens 1657 seine zwar selbstständige, aber genau auf den gleichen Prinzipien beruhende Entdeckung veröffentlichte. Mit der Anwendung des Pendels erhielt die Stand- und Hängeuhr eine neue, durch die Technik bedingte künstlerische Gestaltung, während das Gehäuse der Taschenuhr seine künstlerische Ausschmückung je nach der Mode des Tragens der Uhr änderte. Die Neuerung der spiralförmigen Regulierfeder übte keinen Einfluß auf ihre äußere Gestaltung aus.

Während sich in den vorhergehenden Zeiten die deutsche Uhrenindustrie stets eine Selbständigkeit bewahrt hatte, ja sogar führend gewesen war, stand sie im 18. Jahrhundert, wo Nürnbergs und Augsburgs Glanz verblaßt war, unter englischem, französischem und schließlich auch schweizerischem Einfluß. Wenn auch die Uhr für wissenschaftliche Zwecke große und einschneidende Verbesserungen erfuhr, so war doch die ungeheure Produktion an Luxusuhren bestimmend für den Charakter dieser Zeit. Wand- und Zimmeruhren nehmen in gleicher Weise Teil an der allgemeinen Prachtentfaltung wie die kleinen Schmuck- und Taschenuhren, welch letztere mit dem 19. Jahrhundert leider aus der Reihe der Schmucksachen verschwanden, um diesen Rang an die Uhrkette abzutreten. Gerade der letzte, von der Uhrenliteratur meist wenig beachtete Zeitraum, in dem die eigenartigen, fortwährend sich wandelnden Wechselbeziehung zwischen Tracht und Uhr behandelt werden müssen, ist bei Bassermann von großer kulturgeschichtlicher Bedeutung.

Der zweite Abschnitt des Werkes gibt eine nüchtern aufzählende Beschreibung der Uhren des Bayrischen Nationalmuseums mit Ausschluß der Sonnen- und Sanduhren. Die Beschreibungen sind äußerst exakt, ein gutes Register und vergleichende Tabellen erhöhen noch die Benutzbarkeit dieses Kataloges. Das Bayrische Nationalmuseum, das leider seit einem Dezennium mit seinen für ihre Zeit vorbildlichen Katalogisierungsarbeiten in Rückstand gekommen ist, dürfte dem Verfasser zu größtem Danke für das in wissenschaftlicher Beziehung wie auch in der Ausstattung gleich mustergiltige Werk verpflichtet sein.

W. Josephi.

U. E. Sebald, Nürnberg

DIE FRÜHWERKE DER HOLZPLASTIK IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM.

VON DR. W. JOSEPHI.

(Mit zwei Tafeln.)

Die Holzbildwerke des frühen Mittelalters können zwar zumeist ästhetisch keinerlei Genuß gewähren, doch sind sie für den Historiker als Inkunabeln eines gerade in Deutschland durch alle Zeiten mit besonderer Liebe gepflegten und echt volkstümlichen Kunstzweiges von hoher Bedeutung. Wie die Frühwerke der bildenden Kunst überhaupt, so erzählen auch sie von den Lehrjahren des Künstlergeschlechts; sie sprechen deutlicher, als es schriftliche Aufzeichnungen vermöchten, von dem Ringen ganzer Generationen, im körperlichen Bilde das wiederzugeben, was aller Herz und Phantasie erfüllte, und deshalb sind sie für den Historiker nicht weniger bedeutsam als die vollendeten Schöpfungen einer Kunst, die im Höhepunkt ihrer Entwicklung steht.

Es wird demnach die Betrachtungsweise der frühmittelalterlichen bildenden Kunst, falls man diese nicht ikonographisch werten will, meist eine ausschließlich historische sein müssen, und das wird, allerdings in mehr und mehr sich verringerndem Maße, für das ganze Mittelalter zu gelten haben. Denn wenn auch mit der zunehmenden Verfeinerung im Können des Bildschnitzers oder Malers seine Schöpfung zu einem wirklichen Kunstwerk wurde, so stehen wir modernen Menschen mit unseren ästhetischen Anschauungen, deren Fundament trotz aller Wandlungen des Geschmacks fest in der klassischen Kunst der Antike und der Renaissance wurzelt, doch der mittelalterlichen Empfindung und der aus ihr sich ergebenden Formengebung ziemlich fremd gegenüber.

Digitized by Google

Für eine historische Betrachtung besitzen aber gerade die älteren Stücke einen besonders hohen Wert. Denn während sich in Perioden hohen Könnens und großer Schaffenslust Denkmal an Denkmal reiht und deshalb das einzelne, so hoch wir es auch künstlerisch schätzen mögen, unserer Kenntnis von dem Fortschreiten der Kunst keine wesentliche Bereicherung schafft, so sind im Gegensatz dazu in den früheren Zeiten diese Wegmarken für das Verständnis der Entwicklung nur spärlich gegeben, so daß einer jeden eine erhöhte Bedeutung zukommt. In allen Zweigen der Kunstgeschichte macht sich diese Tatsache geltend, in der Plastik nicht anders als in der Baukunst, im Kunstgewerbe wie in der Malerei und in den graphischen Künsten. Trotzdem hat man bisher — und das mag zusammenhängen mit der Zurücksetzung, die die deutsche Plastik bis vor kurzem vor ihren Schwesterkünsten erfuhr — den frühen Holzbildwerken deutschen Ursprungs wenig Beachtung geschenkt. Das war um so unauffälliger, als gerade hier das Studienmaterial in besonderem Maße lückenhaft ist. Ist doch der Stoff dieser Bildwerke am wenigsten gegen die vielerlei Fährlichkeiten geschützt, die ihm die Zeit und mehr noch die Menschen bereitet haben und noch bereiten. Was erhalten ist, ist nur ein winziger Bruchteil des ehemals Geschaffenen; denn einerseits hielt die rohe, unbefriedigende künstlerische Gestalt dieser frühen Denkmale die dilettierenden Sammler ab, ihnen eine liebevolle Fürsorge zu widmen und für sie ein gesichertes Asyl zu bereiten, andrerseits hatte aber auch der verfeinerte Geschmack der nachfolgenden Kunstperioden, den man stets als den schlimmsten Feind historischer Denkmale betrachten darf, keine Neigung, diese unkünstlerischen Objekte zu schonen. So wird unendlich Vieles im Laufe der Zeit, vor allem aber unter dem Einfluß der Restaurierungs- oder Reinigungswut des 19. Jahrhunderts, zerstört worden sein. Dadurch läßt sich leicht der Mangel an solchen Frühdenkmalen erklären, die wohl keine Zeit, ausgenommen die ihrer Entstehung, für Kunstwerke angesehen hat.

Wenn die Kunstgeschichte sich diesen Frühdenkmalen mit größerer Liebe widmen wird, so wird wahrscheinlich das Irrige der bisher herrschenden Ansicht klargelegt werden, die die Anfänge der selbstständigen deutschen Plastik ausschließlich und jahrhundertelang von Stein und Bronze beherrscht sein läßt. Allerdings ist dabei die Einschränkung festzuhalten, daß die bedeutenderen Werke, die die Höhepunkte der Kunst verkörpern, zumeist wohl aus einem vornehmeren, edleren Stoffe gefertigt sein dürften als aus dem schlichten volkstümlichen Holz.

Durch glückliche Erwerbungen vornehmlich der letzten beiden Jahrzehnte ist das Germanische Nationalmuseum in den Besitz einer größeren Reihe von Frühwerken der Holzplastik gelangt, die würdig seine reichhaltige und hochbedeutende Sammlung von Originalskulpturen einleiten. Als wichtige Bausteine für die Kenntnis der Anfänge der deutschen Bildnerkunst sollen sie in den folgenden Zeilen eine Besprechung und Würdigung finden. Damit wird einer Anregung Matthaeis (Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530. Leipzig. 1901 S. 240) nachgegeben, der die große Bedeutung

Digitized by Google

dieser frühen Stücke erstmalig ans Licht zog und eine genauere Durchforschung Deutschlands nach den wenigen Resten der älteren Holzplastik forderte.

Die zeitliche Fixierung, auf die bei der nachfolgenden Behandlung der einzelnen Stücke das Hauptgewicht gelegt werden soll, begegnet bei frühmittelalterlichen Bildwerken großen Schwierigkeiten. In der Regel beruht sie nur auf allgemeinen Gefühlsmomenten, jedenfalls ist sie, wenn nur stilistische Gründe zur Seite stehen, mit allergrößter Vorsicht vorzunehmen. In der großen Periode vom ersten Auftreten einer selbstständigen deutschen Plastik im beginnenden 11. Jahrhundert bis in das 13. oder in zurückgebliebenen Gegenden gar bis weit in das 14. Jahrhundert hinein ist die Entwicklung eine so geringfügige, daß, sofern nicht äußere Merkmittel hinzutreten, eine wirklich begründete Datierung nur in sehr weiten Grenzen erfolgen kann. Den klaren Beweis, wie vorsichtig man verfahren muß, liefert eine Vergleichung der Augsburger mit der Hildesheimer Bronzetür, deren annähernd gleiche Entstehungszeit ohne die urkundlichen Nachrichten aus stilistischen Gründen allein wohl niemand zu behaupten gewagt haben würde. Noch bei den plastischen Arbeiten des endenden 12. und des 13. Jahrhunderts liegt der Fall ähnlich: ein so großer Gegensatz wie zwischen den primitiven Durchschnittswerken und den Meisterschöpfungen Braunschweigs, Bambergs und Naumburgs dürfte kaum in einer späteren Kunstepoche wiedergefunden werden.

Ganz abzulehnen ist der Versuch, bei den frühsten Arbeiten aus stilistischen Gründen die Herkunft aus einem bestimmten Kunstkreis abzuleiten. Solange die Sprache der Kunst nicht über ein Stammeln hinausgekommen ist — und das ist bei der volkstümlichen romanischen Holzplastik wohl niemals der Fall gewesen — darf man aus ihr keine dialektische Verschiedenheiten oder gar tiefere Charakterunterschiede heraushören wollen. Im günstigsten Falle wird man nur die Unterschiede der großen Völkergruppen finden können, Stammesschattierungen sind noch nicht ausgeprägt.

Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts, in den führenden Ländern schon am Schlusse des 12. Jahrhunderts, trat auch hierin ein Wandel ein, und damit begann, zuerst in Mitteldeutschland, dann aber mit dem fortschreitenden Vermögen, künstlerisch zu sehen und zu gestalten, überall in den deutschen Landen, eine erst langsame, dann mehr und mehr sich beschleunigende konsequente Stilentwicklung, in der zunächst die Steinplastik die Führung hatte, sie dann aber schließlich an die mehr und mehr aufstrebende, vor allem aber numerisch überlegene Holzplastik abtreten mußte. Während dieser Entwicklung setzten sich allmählich auch Stammeseigenheiten durch, immer deutlicher traten dann innerhalb der Stammesgrenzen die einzelnen Kunstzentren und Schulen bestimmend in die Erscheinung, bis sich schließlich das künstlerische Individuum klar aus der Masse abscheiden konnte. Wie die volkswirtschaftliche Entwicklung ging auch die Geschichte der Kunst im Sinne einer fortgesetzten Spezialisierung von statten, sie schritt fort vom Ganzen zum Individuum. Wo die einzelnen Wendepunkte in dieser fließenden Entwicklung anzunehmen sind, wird mit unserem sich schärfenden Blicke für stilistische Unterschiede allmählich näher festgelegt werden können. Heute ist unser

Digitized by Google

Unterscheidungsvermögen für mittelalterliche Plastik noch fast unentwickelt und steht auf jeden Fall weit hinter dem zurück, was wir uns für die anderen Kunstgattungen angeeignet haben.

Wenn die Schwierigkeit, frühmittelalterliche Skulpturen zeitlich und örtlich einzuordnen, schon im allgemeinen eine große ist und man sich in den meisten Fällen mit weit gezogenen Grenzen begnügen muß, so ist dies noch in besonderem Maße bei Museumsstücken der Fall, deren Herkunft in der Mehrzahl unbekannt ist, oft verschwiegen oder gar absichtlich falsch angegeben wird. Deshalb ist hier besondere Vorsicht am Platz.

Abb. 1. Bischof. 12. Jahrh. Pl. O. 17. H. 55 cm.

Wenn wir zu den einzelnen Stücken übergehen, so sei betont, daß es nicht die Absicht sein kann, an der Hand der im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Sammlung eine Geschichte der frühen deutschen Holzplastik zu geben. Ein solcher Versuch hat nur dann Wert, wenn er an einer fest begrenzten örtlichen Gruppe unternommen wird; das uns vorliegende Material ist jedoch aus allen Gegenden Deutschlands, vielleicht sogar des Auslands, zusammengetragen, es repräsentiert Gegenden fortgeschrittener und zurückgebliebener Kunst, so daß der Versuch der Vorführung dieser Stücke selbst nur in zeitlicher Folge aufgegeben werden mußte. Ihre Veröffentlichung hat den Zweck, einen Baustein zu bieten für eine Bearbeitung der deutschen Frühplastik, für die bisher noch nicht einmal das Material zu sammeln angefangen wurde.

Digitized by Google

Stilistisch und wohl auch zeitlich wird die Statue eines sitzenden Bischofs (Pl. O. 17. Birnenholz, bemalt. Höhe 55 cm. Abb. 1) als das älteste Stück unserer Sammlung anzusehen sein. Der Bischof, gekleidet in die lange Alba, die über die Kniee reichende Dalmatika und die Kasula, mit dem Humerale um den Hals, sitzt hieratisch-steif auf einem an den Seiten profilierten Thron. Seine beiden Unterarme sind vorgestreckt, die linke Hand umfaßt ein aufwärts gestelltes und fest gegen den Leib gepreßtes Buch. Das Gesicht ist bartlos, das lockige Haupt trug ehemals eine Inful, doch ist dieselbe in späterer Zeit roh weggeschnitten, um, wie der stehen gebliebene Dübel am Scheitel andeutet, für eine solche aus Metall Platz zu machen. Von der alten Inful sind nur der untere Horizontalrand und die Bänder erhalten. Die Rückseite der Figur ist völlig flach und unbearbeitet, sie muß sich also vor einer Wand befunden haben oder vor einem Brett befestigt gewesen sein.

Alte Farbspuren lassen sich vielfach nachweisen, doch mischen sie sich so sehr mit einer dicken neueren Übermalung, daß es schwer hält, die ursprünglichen Töne herauszufinden. Sicher war die Kasula reich vergoldet, doch scheinen aus der Vergoldung rote Streifen in einer nicht mehr sicher angebbaren Musterung ausgespart zu sein. Unter dieser Vergoldung und deren teilweise durch Leinenauflage verstärktem Kreidegrund scheint sich aber noch eine ältere in rot und weiß gehaltene Bemalung recht primitiver Art befunden zu haben. Die Alba war weiß, vorne zeigt sich auf ihr ein roter Vertikalstreifen; das Buch war rot und hatte, wie die Nieten andeuten, in der Mitte und an den drei sichtbaren Ecken Zierbeschläge.

Die Figur ist gut erhalten, doch fehlt die rechte Hand, welche ehemals angedübelt war. Erworben wurde die Statue in Ellwangen.

Einer sicheren Datierung stellen sich größere Schwierigkeiten dadurch entgegen, daß das Stück äußerst primitiv ist. In solchen Fällen ist ein äußeres Hilfsmittel für die Datierung in der Regel die Tracht; allein auch diese versagt hier, da der geistliche Ornat nur sehr wenig der Mode unterworfen ist und deshalb für die Datierung von Werken der bildenden Kunst meist von geringer Bedeutung ist. Die Kasula, die der Bischof trägt, hat die Glockenform, wie sie uns im Original etwa am Chorgewand des hl. Bernhard († 1153) im Domschatz zu Aachen erhalten ist (abgebildet bei Hefner-Alteneck, Trachten u. s. w. I Tafel 66): sie ist noch nicht mit seitlichen Schlitzen versehen, vielmehr müssen beide Arme die ganze Stoffmasse aufnehmen, wodurch vorne ein dreieckiger Zipfel entsteht. Dies Motiv findet sich aber überaus häufig an Miniaturen, Statuen, Grabplatten und Siegeln etwa von der Mitte des 11. bis an den Schluß des 14. Jahrhunderts, so daß es für die Datierung nicht zu verwenden ist. Je weiter aber die Zeit fortgeschritten ist, um so klarer wird dies schwierig zu gestaltende Motiv veranschaulicht: bei den älteren Werken macht es den Eindruck, als sei das Gewand vorne zu einem lang herabfallenden gerundeten oder dreieckigen Zipfel zugeschnitten, in späterer Zeit mit dem zunehmenden Beobachtungs- oder Gestaltungsvermögen der Künstler macht sich mehr und mehr das Zusammenknäulen der Stoffmasse über den Armen und die dadurch bewirkte Verschiebung der Umrißlinien geltend.

Digitized by Google

Wenn wir uns im Denkmälervorrat nach Schnitzwerken ähnlicher Gestaltung umsehen, so finden wir in der Sammlung christlich-mittelalterlicher Kunstwerke auf dem Domberge zu Freising die Figuren eines stehenden und eines sitzenden Bischofs, die große Übereinstimmung in der Auffassung nicht minder wie in der Wiedergabe der Tracht verraten.

Während aber der stehende Bischof in Tracht und Faltenstil dem unsrigen nur nahesteht, in der Detailbildung des Gesichts sich wesentlich von ihm entfernt, ist ihm die sitzende und durch eine spätere Inschrift als St. Zeno bezeichnende rohere Figur sehr ähnlich. Die etwas abweichende Form und Auffassung des schmalen Gesichtes kommt nicht in Berücksichtigung, da dasselbe anscheinend in späterer Zeit nachgeschnitzt und mit Charakterzügen einer späteren Epoche versehen wurde. B. Riehl, (Abhandlung der k. b. Akademie der Wiss. III. Kl. XXIII. Bd. I. Abt. S. 29 und Tafel II Abb. 1) setzt beide Figuren in das 12. Jahrhundert — das eingeritzte Ornament der einen bestätigt diese Datierung — und so werden wir auch unsere Figur dieser Zeit stilistisch zuzurechnen haben. Riehls Charakterisierung trifft fast wörtlich auf unser Werk zu: Das Haar ist nur durch gleichmäßig wiederholte Locken angedeutet, die Augen sind durch die Lider fast ganz geschlossen und erhielten ihr Leben wohl ausschließlich durch die Bemalung. Auch bei unserem Stücke zeigt die Modellierung des Mundes und des Kinns die ersten Anfänge eines feineren Eingehens in die Natur, allerdings in etwas anderer Weise als an den Freisinger Statuen, ebenso fällt auch hier die erschreckende Rohheit der Hand auf. Die Körpergestalt kommt bei allen Werken nicht zur Geltung, es ist nur ein roher Umriß gegeben; ebensowenig kann von einer der Natur entsprechenden Faltengebung die Rede sein.

Wenn man überhaupt von Kunst bei diesem Werke reden darf, so ist sie doch nur eine so kindliche und befangene, daß man das Werk auf die unterste Stufe einer künstlerischen Entwicklung setzen muß. An ein Verständnis des Körperbaues und seines Mechanismus kann nicht im entferntesten gedacht werden; der Schnitzer gestaltet genau so wie ein Kind und gibt nur Allgemeines wieder. Nur sehr vereinzelte Beobachtungen erheben sich über diese Stufe, so in den Gesichtszügen die Partieen von der Nase zum Munde. Die Prinzipien, nach denen sich ein Faltenwurf gestaltet, sind dem Schnitzer fremd, er sieht nur, daß die Kasula unten spitz zuläuft, und deshalb gestaltet er sie unter Weglassung fast aller Faltenzüge in dieser Form. Er sieht, daß sich über dem Arm die Gewandmasse knäult und bauscht, aber dies wiederzugeben ist er noch völlig unfähig. Er deutet es deshalb, genau wie dies an den beiden Freisinger Statuen geschieht, nur leicht durch einige ganz willkürlich eingesenkte Linien an. Allerdings darf man daraus nicht auf hervorragend schlechte Qualitäten unseres Bildschnitzers schließen, denn dies Motiv ist ein besonders schwieriges — die Faltengebung in der Alba ist ihm daher auch besser gelungen — und viele Denkmäler der Grabplastik beweisen, daß auch größere und spätere Meister an diesen Schwierigkeiten gescheitert sind. Ebenso hilflos steht er der Wiedergabe des Humerale gegenüber: nur

Digitized by Google

ein dicker Wulst um den Hals deutet das Vorhandensein dieser feingeschlungenen Binde an.

Diese Datierung der Figur in das 12. Jahrhundert bestätigt die Profilierung der Thronbank, die aus romanischem Stilgefühl hervorgegangen ist. Sie ähnelt im Prinzip sehr derjenigen an den Bankseiten des sogenannten Zeno in Freising, doch ist sie etwas reicher als bei jenen.

Abb. 2. Heilige Anna (?). Um 1200. Pl. O. 22. H. 60,5 cm.

Das nächste Stück (Abb. 2) entstammt bereits der Werkstätte eines fortgeschritteneren Meisters. Mit dem Ende des 12. und dem Anfange des 13. Jahrhunderts erhob sich auch die Holzplastik von der Stufe der rohsten Primitivität, und deshalb lassen sich nunmehr auch stilistische Kennzeichen für die Datierung verwenden, ja diese werden allmählich sogar maßgebend für die Beurteilung derselben. Diesen Fortschritt verkörpert die Statue einer thronenden weiblichen Gestalt, die aber wohl nicht, wie man annehmen möchte, die Madonna, sondern eher die heilige Anna darstellt. Das Stück (Pl. O. 22) ist aus Lindenholz mit seitlichen Auflagen von Fichtenholz und 60,5 cm hoch; es wurde in Rücksicht auf den interessanten und für die Geschichte des frühmittelalterlichen Sitzmöbels sehr merkwürdigen Thron bereits von Essenwein

in den »Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum« 1891 S. 51 f. besprochen und abgebildet. Aus dem gleichen Grunde beschäftigte sich Stegmann (ebenda 1903 S. 75) mit dem Stück und wies dabei auf die noch heute in Swanetien im Kaukasus gebräuchlichen und durch charakteristische Originale im Germanischen Nationalmuseum vertretenen Sitzmöbel hin, die genau denselben Typus zeigen.

Allein auch kunstgeschichtlich und stilgeschichtlich hat das Stück seine Bedeutung, und ganz besonders für unsere Sammlung, denn es ist die erste Skulptur, in der sich zwar noch recht bescheiden, aber doch schon deutlich bemerkbar eine künstlerische Stilisierung geltend macht.

Die Heilige sitzt frontal auf dem Thron, dem der Künstler seine besondere Sorgfalt zugewandt und dessen Drechselmotive er aufs genauste nachgebildet hat; es ist eine Matrone, ein blaues Kopftuch, die Tracht älterer Frauen, liegt auf dem Scheitel und fällt zu beiden Seiten des Hauptes in regelmäßigen Falten auf die Schultern. Ein über die Füße reichendes faltenreiches weißes Gewand, über das ein bis zu den Knieen gehendes weitärmeliges rotes und mit braunen Säumen geziertes Obergewand geworfen ist, bildet ihre Kleidung. Der linke Unterarm ist vorgestreckt; die Hand, die hochgestellt auf dem linken Oberschenkel ruht, ist etwas gekrümmt. Der rechte Unterarm ist ebenfalls vorwärtsgestreckt, die Innenfläche der Hand ist nach oben gewandt. Unter den Füßen befindet sich eine Trittplatte, in deren senkrechte Vorderfläche ein weiß bemaltes Zickzackmuster eingeschnitzt ist. Der Thron ist rot und weiß bemalt. Die ganze Bemalung liegt auf Kreidegrund, der stellenweise durch Leinen, Leder und Pergament verstärkt ist. Es fehlen an der Figur der linke Zeigefinger, ferner der Daumen und sämtliche Endglieder der Finger der rechten Hand, außerdem die Attribute, von denen im linken Oberschenkel und in beiden Händen die Dübellöcher zu sehen sind. Damit ist die Bestimmung der Figur erschwert, doch läßt das matronenhafte Aussehen der Gestalt im Verein mit der Tatsache, daß augenscheinlich zwei Attribute vorhanden waren, die Annahme, es sei eine heilige Anna dargestellt, als wahrscheinlich erscheinen. Daß die Otte'sche Ansicht, der Kult der Anna sei erst am Ende des 15. Jahrhunderts in Deutschland eingeführt, irrig ist, beweisen außer den im 14. Jahrhundert so häufigen Cyklen der Vorgeschichte Mariä vor allem die vereinzelten Kultstatuen der Selbdritt aus dem 13. und dem 14. Jahrhundert.

Während Stegmann in seiner vorgenannten Abhandlung aus stilistischen Gründen die Figur in das 13. Jahrhundert setzte, neigte Essenwein mehr für das 12., ließ dabei allerdings die Möglichkeit offen, daß sie noch am Anfange des 13. Jahrhunderts gefertigt sein könne. Die Differenz beider Ansichten ist gering und wird schwerlich authentisch zu lösen sein. Wenn die Herkunft des Stückes näher bekannt wäre — die Angabe des Vorbesitzers, es stamme aus Tirol, ist zu unbestimmt, um maßgebend für die Datierung verwandt werden zu können — würde man vielleicht dieser Frage näher treten können; unter den gegebenen Verhältnissen halte ich eine genauere Datierung als »um 1200« für willkürlich, denn leider kommt die Tracht der Datierung nicht zu

Digitized by Google

Hülfe, da die Gewandung keine zeitbestimmenden Merkmale aufweist — nur die weiten Hängeärmel weisen auf die Zeit um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert (Weiß, Kostümkunde 1883. S. 362) — und das Kopftuch im 12. Jahrhundert genau so gebräuchlich ist wie im 13., ja sich sogar im 14. Jahrhundert einer besonderen Beliebtheit zu erfreuen begann. Der Thron weist nur in die entwickelte romanische Epoche, er ähnelt sogar auffällig dem auf dem Relief der Huldigung vor Kaiser Friedrich II. an der Kanzel zu Bitonto, ein Werk des Meister Nikolaus vom Jahre 1229. (Formenschatz 1901. Nr. 16. Schubring, Schloß- und Burgenbauten der Hohenstaufen in Apulien. Taf. VI.)

Einen leisen Anhalt gewährt der eigenartige Faltenstil, der weit entfernt ist von jener künstlerischen Rohheit des zuvor betrachteten Stückes. Allerdings kommen hierfür nur das Untergewand und die Säume des Kopftuchs in Frage, da das Obergewand, das zum größten Teil durch die auf dem Schoße sitzenden attributiven Gestalten verdeckt war, wenig durchgebildet ist. Der Faltenstil basiert ausschließlich auf dem Prinzip der Symmetrie; besonders deutlich tritt dies am Saume des Untergewandes in Erscheinung, indem hier an eine breite Mittelfalte mit umgeschlagenen Seiten sich beiderseits genau symmetrische Faltengruppen anschließen, die wie fest geplättet erscheinen und deren Säume in zackigen Linien über einander gelegt sind. Wenn sich nun genau das gleiche Stilprinzip auch an den Säumen des Kopftuches zeigt, so beweist dies ein vielleicht unbewußtes, doch fest begründetes stilistisches Gefühl und ein in ganz bestimmter Richtung erfolgendes Umbilden des in der Natur Gesehenen. Beispiele dieses Stils kommen vornehmlich in Frankreich vor, hier allerdings meist in noch ausgesprochenerer und entwickelterer Form. Es sei nur hingewiesen auf die bekannten Beispiele in Vezelay, Autun, Moissac, Cahors, Poitiers und Donzy aus dem 12. Jahrhundert, dann auf die sehr ähnlich aufgefaßten sitzenden Madonnen im Südportaltympanon der Westfassade von Notre-Dame zu Paris und in der Abtei zu Saint-Denis, beide ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert. Von italienischen Arbeiten dieses Stils mag die Madonna des Presbyter Martin im K. Museum zu Berlin (1199) genannt sein. Von deutschen Arbeiten steht unserem Stück vor allem die thronende Stuckmadonna aus dem Dom zu Erfurt, (nach Haseloff in »Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen.« S. 91 und Tafel 106: 12. Jahrhundert), die sehr charakteristische Holzmadonna zu Buschhoven (Kunstdenkmale der Rheinprovinz IV. 2. S. 20: um 1190) und die Holzmadonna im Niedermünster zu Regensburg (von Seyler, die mittelalterliche Plastik Regensburgs. 1905 S. 22 an den Beginn des 13. Jahrhunderts gesetzt), in weiterem Grade auch der sitzende Christus im Tympanon des Nordportals am Wormser Dom (12. Jahrhundert) nahe. Dazu kommen dann noch eine große Anzahl von Grabsteinen, unter denen ich etwa die des Wittekind zu Engern in Westfalen (12. Jahrhundert), des Bischofs Friedrich von Magdeburg († 1152) und des Bischofs Adelog in Hildesheim († 1190) nennen möchte. Fast alle zeigen dieselbe Faltenstilisierung, stehen allerdings dabei meist künstlerisch weit höher. Alle deutschen Vergleiche führen an das Ende des 12. und an den

Digitized by Google

Anfang des 13. Jahrhunderts, so daß, da auf eine lokale Entwicklung keine Rücksicht genommen werden kann, die Datierung »um 1200« genügen muß.

Stilistische Gründe, sowie Eigentümlichkeiten der Tracht geben bei einer stehenden weiblichen Figur (Pl. O. 2 Abb. 3) für die Datierung einen allgemeinen Anhalt. Die Heilige ist in ein langes, oben faltenloses und um die Hüften gegürtetes Gewand gekleidet, über den Schultern trägt sie den vorne offenen langen Mantel. Das Haupt ist von den Schläfen zum Kinn herab mit einer Binde umwunden, dem »Gebende«, wie es die mittelhochdeutschen Dichter nennen (Moriz Heyne, Körperpflege und Kleidung bei den Deutschen. 1903. S. 319 und 324); eine horizontale um den Oberkopf sich hinziehende Einkerbung deutet an, daß hier ehemals ein Schapel oder Kronreif angesetzt war. Vom Hinterkopf ziehen sich seitlich vor dem Gebende hinweg zwei dicke geflochtene Zöpfe und fallen über die Schultern in fast senkrechten Linien bis zu den Knieen herab. Die Unterarme sind vor den Leib gelegt.

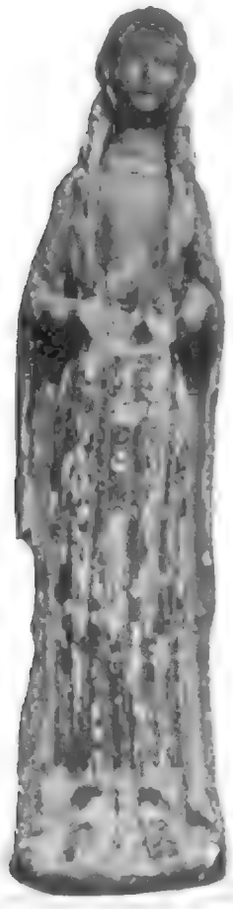


Abb. 3. Maria (?). Um 1200. Pl. O. 2. H. 78 cm.

Die Figur, die aus Lindenholz besteht und deren Höhe 78 cm beträgt, ist stark beschädigt: durch Wurmfraß ist die ganze Stirnpartie zerstört, die Nase ist abgestoßen und beide Hände fehlen. Unter einer zwar noch mittelalterlichen Bemalung finden sich auf dem Kreidegrund so viele Reste der ältesten Färbung, daß die ursprüngliche Farbengebung deutlich erkannt werden kann. Das Gewand war vergoldet, der Mantel war rot und mit Goldblumen gemustert, sein Futter weiß, oder, was wahrscheinlicher sein dürfte, hellblau. Das Gebende war golden und mit roten Streifen verziert, das Gesicht war naturfarben bemalt, die Zöpfe waren golden und mit dünnen roten, den Windungen des Flechtwerks folgenden Strichen versehen.

Da die Hände und somit das Attribut, welches dieselben gehalten haben könnten, fehlen, so kann nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden, welche Heilige hier dargestellt werden soll. Es ist aber sehr wahrscheinlich, daß überhaupt kein Attribut vorhanden war. 5 Bohrlöcher in der Fußplatte, von denen 3 noch mit starken Eisennieten versehen sind, deuten auf eine besonders feste Aufstellung der Figur. Es ist demnach wahrscheinlich, daß die Gestalt eine Maria ist und hoch oben auf dem Querbalken unter dem Triumphkreuz aufgestellt war. Für eine solche freie Aufstellung spricht der Umstand, daß auch die Rückseite der Figur völlig bearbeitet und in ursprünglicher Weise bemalt ist, andererseits lassen sich die Armstümpfe leicht zu dem Schmerzensgestus der Maria — vergl. etwa die Wechselburger und die Freiberger Gruppe — ergänzen.

Der für die höfischen Kreise charakteristische Kopfputz, das Gebende mit dem schapelartigen Reif um das Haupt, kam etwa gegen Mitte des 12.

Digitized by Google

Jahrhunderts auf und erhielt sich das ganze 13. Jahrhundert hindurch, wie überaus häufig in der zeitgenössischen Buchillustration, in der Skulptur und an Glasgemälden nachzuweisen ist. Ich erinnere etwa an die Darstellung des Tanzes der Salome in einem Aschaffenburger Evangelienbuch (bei Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke u. s. w. I 1879, Tafel 69 in die Zeit von 1100—1160 gesetzt), sowie an ein Glasgemälde mit der Kreuzprobe der hl. Helena im Germanischen Nationalmuseum aus der Zeit von etwa 1180—1220 (Katalog der Glasgemälde 1898. N. 1 u. Tafel I). Vergl. ferner Bredt, Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseum 1903. Nr. 18 mit Abb. (13. Jahrh.) Ebenso zeigen diese Tracht die bekannten plastischen Werke des 13. Jahrhunderts, wie etwa der Grabstein der Gattin des Markgrafen Dedo in der Schloßkirche zu Wechselburg (um 1230), der Gleichen-Grabstein im Dom zu Erfurt (von Buchner, die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen. 1902 Tafel I und S. 1 f. um das Jahr 1264 gesetzt) und die Naumburger Stifterfiguren (bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts.)

Dieser weite Zeitraum läßt sich durch die Haartracht etwas verengen. Die Mode der lang über die Schultern herabhängenden Zöpfe, die oft sogar mit Bändern reich durchwunden waren, war vornehmlich im 12. Jahrhundert beliebt, wie die Königinnenstatuen von der Kathedrale zu Corbeil, die Stuckfigur einer thronenden Madonna im Dom zu Erfurt, die Madonna der Chorschranken von St. Michael in Hildesheim, die oben erwähnte Madonna von Buschhoven, die Madonna aus St. Gangolf in Metz (Leitschuh, elsäss. und lothr. Kunstdenkmäler, Nr. 6), sowie vereinzelte Madonnenstatuen in Trient, Regensburg, München u. s. w., letztere teilweise schon aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, beweisen. Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts ging diese Sitte in die Bürgerkreise über, während der Adel nunmehr das Haar frei herabwallen ließ.

So führen äußere Gründe dazu, als Entstehungszeit dieses Stückes mit ziemlicher Sicherheit den Schluß des 12. oder den Beginn des 13. Jahrhunderts anzunehmen. Eine Bestätigung findet diese Datierung insofern, als unser Stück, wenn man überhaupt einfache Holzschnitzwerke mit Kunstwerken, die auf der Höhe der Zeit stehen, vergleichen darf, in Anordnung, Tracht, vor allem aber auch in stilistischer Beziehung mit den Königinnenstatuen von Corbeil große Ähnlichkeit aufweist. Diese Statuen entstammen der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts; allerdings sind sie in Frankreich gefertigt, dem damals künstlerisch am weitesten vorgeschrittenen Lande. Den französischen Arbeiten ist in gleicher Weise wie unserem Stücke die steife Frontalität, der für die Umrißgestaltung ausschließlich maßgebende Zwang der Werkform, sowie die rein schematische Wiedergabe der Faltenzüge eigen.

Das Können, mit dem unser Bildschnitzer an sein Werk herantrat, ist ein durchaus unentwickeltes, wenn es auch schon an Reife gegenüber dem des Verfertigers der an erster Stelle betrachteten Bischofsstatue zugenommen hat. Daß die Proportionen so unnatürliche sind, wird hauptsächlich seinen Grund in dem unentwickelten Anschauungsvermögen der Zeit haben, mag aber auch auf die Rechnung der die Plastik völlig im Banne haltenden Architektur zu schreiben sein. In der Durchführung zeigt sich deutlich, wie wenig das Auge

Digitized by Google

jener Zeit für das Charakteristische geschärft war. Leider ist das Gesicht zu sehr zerstört, um ein Urteil zuzulassen; allein in der Durchführung der ganzen Körperform, in der die Grundform des abgedrehten Holzklotzes deutlich wiederklingt, in der Vermeidung jeder größeren Ausladung oder Überschneidung, sowie in der willkürlich rohen Faltengebung des Untergewandes zeigt sich doch ein nur sehr geringes Maß von Können und Verstehen. Das Stück wurde im Jahre 1884 in Köln a. Rh. erworben und soll rheinischer Herkunft sein.

Das Germanische Nationalmuseum besitzt unter seinen Frühwerken eine größere Anzahl von Madonnen, die im Folgenden zusammenfassend behandelt werden sollen; lehrt doch eine Vergleichung von Bildwerken desselben Vorwurfs aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Stufen künstlerischer Entwicklung am besten die Fortschritte in der Einzeldurchbildung sowie den Wandel in der inneren und äußeren Auffassung.

Das eigentliche Andachtsbild des mittelalterlich-christlichen Kultus ist die Darstellung der Madonna mit dem Kinde; durch alle Zeiten vom Frühchristentum bis zum Schlusse des Mittelalters, und in der römischen und griechischen Kirche bis auf den heutigen Tag, hat dies Motiv seine Geltung als vornehmstes Kultbild bewahrt. Nur leise pflegt das Grundthema variiert zu werden; bald sehen wir die Gottesmutter als thronende Königin, bald als liebende Mutter, an die sich das Kind zärtlich schmiegt. Je nach den Zeiten und der Stellung, die das allgemeine Empfinden dem Individuum den Himmlischen gegenüber zuwies, erfährt das Grundmotiv Wandlungen. In den ältesten Zeiten christlicher Lehre scheint in der Madonna das rein mütterliche Moment überwogen zu haben. Eine Darstellung in den Katakomben der Priscilla zu Rom aus dem 3. Jahrhundert (abgebildet bei Venturi-Schreiber, die Madonna S. 8) atmet heiterste Lebenslust und unterscheidet sich rein innerlich durchaus nicht von den Schöpfungen Raffaels und seiner großen Zeitgenossen diesseits und jenseits der Alpen. Dann versteinerte diese Darstellung unter dem Wandel des religiösen Denkens, vor allem aber infolge des Nachlassens der künstlerischen Fähigkeiten und des Eindringens orientalischer Anschauungen zu einem reinen Repräsentationsbilde, in dem sich allerdings fast immer noch kleine, versteckte genrehafte Züge geltend machen. Das rein Menschliche in der Darstellung kommt erst wieder mit Cimabue, vor allem mit Giotto und Giovanni Pisano, im Norden bei den Meistern des 14. Jahrhunderts zum vollen Durchbruch, um von da an bis auf den heutigen Tag die Darstellung zu beherrschen.

Stilistisch, doch schwerlich zeitlich, dürfte das altertümlichste Stück dieser Gruppe eine Madonnenfigur (Pl. O. 313; Abb. 4) sein, die 1887 in München erworben wurde und angeblich oberbayerischer Herkunft ist. Die Figur ist sehr beschädigt, der Torso ist 56 cm hoch und von Lindenholz. Die Farbe, die sich, wie Reste beweisen, ehemals auf Kreidegrund befand, ist völlig entfernt. Die Zeit hat dem Stücke aufs übelste mitgespielt, Wurmfraß und

Digitized by Google

Brand haben es stark beschädigt. Das Grundmotiv ist dennoch deutlich zu erkennen: die thronende Maria hält vor sich das Kind, welches in seiner Linken ein Buch faßt, während es die Rechte ehemals wohl segnend erhob. Es fehlen das Fußende der Bank, der obere Teil des Kopfes der Maria, ihre äußerste rechte und ein größeres Stück ihrer linken Seite, sowie die unteren Körperpartieen, ferner beide Füße Christi und seine rechte Hand.

Da diese Darstellung der Gottesmutter zweifellos den primitivsten Typus in unserer Sammlung bedeutet, so stellen wir dies Stück an die Spitze; doch

Abb. 4. Madonna. 13. Jahrh.
Pl. O. 313 H. 56 cm.

Abb. 5. Madonna. Aus Tirol.
Pl. O. 26. H. 75 cm.

bestehen erhebliche Zweifel, ob ihm auch ein entsprechendes Alter zuerkannt werden darf. Die Arbeit scheint nämlich, soweit die schlechte Erhaltung überhaupt ein Urteil zuläßt, weit hinter der allgemeinen Entwicklung der Kunst zurückgeblieben zu sein und nur eine veraltete Phase zum Ausdruck zu bringen.

Das Prinzip der Frontalität kommt hier selbst noch in der Haltung des zwischen den Knieen der Mutter sitzenden Kindes zum Ausdruck, ein Motiv, das mit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu Gunsten einer freieren Auffassung abgestoßen wurde. Die gleiche Altertümlichkeit zeigt auch die rohe Technik in der Wiedergabe von Gewandfalten, welche nur mit derb angegebenen Kerben und Ritzen arbeitet. Diese Anordnung derselben, vor-

Digitized by Google

nehmlich an den Knieen, findet sich vereinzelt bei Werken des späten 12. Jahrhunderts ähnlich wieder. Allein diese Zeit für die Entstehung des Stückes in Anspruch zu nehmen, ist unmöglich, weil die tiefe Stufe der Entwicklung, die sich in den bisher betrachteten Momenten ausprägt, in scharfem Widerspruch steht mit der fortgeschritteneren Durchbildung der Köpfe. Die ganze Durchführung des Gesichts, die gut beobachteten, allerdings äußerst roh wiedergegebenen Züge, vor allem die detaillierte Kenntnis der schwierigen Flächen unter den Augen beweisen, daß der Schnitzer schon mehr zu beobachten gelernt hatte, als es nach der äußeren Anlage der Figur den Anschein hat, daß er in einer Zeit lebte, wo es bereits eine entwickeltere Plastik gab, ohne daß es ihm allerdings möglich war, mit jener Entwicklung Schritt zu halten. Auch wäre der Fall denkbar, daß es sich hier um die Nachahmung eines älteren Kultbildes handelt, bei welcher sich stets — auch aus unserer Sammlung werden wir prägnante Beispiele bringen — eine seltsame Mischung von Altem und Neuem geltend zu machen pflegt. Vor dem 13. Jahrhundert dürfte das Stück schwerlich entstanden sein.

Nicht weniger roh ist die Madonna (Pl. O. 26; Abb. 5). Sie ist 75 cm hoch und aus Lindenholz. Die thronende und gekrönte Madonna hält auf ihrem linken Knie — also das Prinzip extremster Frontalität ist bereits verlassen — das ebenfalls mit einem Kronreif geschmückte Kind, das die Rechte segnend erhoben hält und mit seiner Linken ein Buch gegen die Brust preßt. Die Statue ist hinten gehöhlt, es fehlen der rechte Arm der Maria und die rechte (später ergänzte) Hand Christi, ferner die Spitzen der Kronen. Bemalt ist die Figur mit einem abscheulichen Blumenmuster des 17. oder 18. Jahrhunderts, doch befindet sich darunter der alte Kreidegrund mit einigen originalen Farbenspuren, aus denen aber nur zu ersehen ist, daß das Gewand der Maria ehemals blau war.

Das Stück ist jeder künstlerischen Bedeutung bar, es ist ein roher Holzklotz, aus dem mühsam und nur andeutend die Grundlinien der beiden Körper modelliert sind, und dürfte die tiefste Stufe einer Bildhauerkunst überhaupt verkörpern. Ich halte das Stück für eine primitive bäuerliche Arbeit des früheren Mittelalters. Für die bäuerliche Herkunft, und zwar aus einem weltabgeschiedenen Orte, spricht auch die selbst für ländliche Kultur erschreckend rohe Bemalung, mit der das Stück in der Spätzeit verschönert wurde. Nach Angabe des Verkäufers stammt es aus Tirol.

Im Jahre 1904 erwarb das Museum in den Bodenseegegenden die Holzfigur einer thronenden Gottesmutter (Pl. O. 299; Abb. 6), die die steife und, wie man glaubte, byzantinische Auffassung des frühen Mittelalters gut veranschaulicht. Das Stück, das 94 cm hoch ist und dessen Material Lindenholz ist, ist rundplastisch angelegt, doch an der Rückseite gehöhlt. Maria, mit einem Diadem gekrönt und in ein langes Gewand mit einem kürzeren Überwurf gekleidet, sitzt frontal auf einem einfachen Throne, ihre Füße stehen parallel auf hoher Trittplatte. Auf ihrem linken Knie sitzt mit gekreuzten Unterschenkeln das Kind, das mit der Linken ein Buch gegen den Körper hält und seine Rechte segnend erhebt. Die Farben sind zum Teil in späterer

Digitized by Google

Zeit erneuert, vielleicht auch verändert: das Untergewand der Maria ist oliv, der Überwurf rot, das Christkind ist in ein blaues Gewand gekleidet. Der Stuhl ist weiß. Alle Farben liegen auf Kreidegrund mit stellenweiser Leinenverstärkung. An den Kanten und Säumen, sowie auf den Wänden des Throns befinden sich in die Kreide gepreßte geometrische Ornamente. Es fehlen

Abb. 6. Madonna. Ende des 12. Jahrh.
Pl. O 299. H. 94 cm.

an der Figur der Maria der rechte Arm und die Spitzen des Diadems, beim Kinde drei Finger der rechten Hand und ein Stück vom linken Fuß.

Der Stil dieser Figur unterscheidet sich scharf von dem der vorher beschriebenen Sitzfigur der heiligen Anna, und das ist um so bemerkenswerter, als, wie später nachzuweisen sein wird, der zeitliche Abstand beider Stücke von einander schwerlich ein großer ist. Während sich bei jenem Werke in der dekorativ-regelmäßigen Anordnung der scharf gepreßten Falten höchste Unnatur und Künstelei geltend macht, ist hier die Auffassung zwar eine viel rohere, aber doch natürlichere. Der Schnitzer will schon sanft verlaufende Wellen

zur Belebung der Stoffmassen verwenden, allein er geht zu gewaltsam vor, indem er durch allzu große Häufung paralleler, spitzwinklig zu einander geordneter Linien doch wieder zu einem leeren Schema kommt. Dies Fischgrätenmotiv kehrt dreimal wieder, ganz ausgesprochen am unten spitzwinklig verlaufenden Obergewandsüberschlag, weniger deutlich am rechten Unterschenkel und an der recht stiefmütterlich behandelten Brustpartie. Die Anordnung des Gewandes ist genau die gleiche wie bei der an erster Stelle betrachteten Statue des thronenden Bischofs aus dem 12. Jahrhundert, und darum ist hier der stilistische Fortschritt gegenüber jener Frühzeit um so klarer ersichtlich; denn während dort der Versuch einer Motivierung des dreieckigen Gewandumrisses kaum gemacht wurde, ist hier das System der von den Armen bis in den untersten Zipfel des Gewandes laufenden Falten deutlich, wenn auch nicht gerade in überzeugender Weise zum Ausdruck gekommen. An beiden Ellenbogen, dort wo sich die Hauptmasse des Stoffes zusammenschiebt, findet sich sogar ein scharf zusammenlaufender Knäuel von Falten und Brüchen. Verhältnismäßig klar tritt der Gegensatz des freien Flusses der seitlichen Falten des Untergewandes zu dem gehinderten des von beiden Armen aufgehobenen Obergewandes in die Erscheinung, ebenso ist die Einwirkung des vortretenden Kniees auf die Fältelung gut beobachtet, wie auch das schwierigere Motiv der lang herabhängenden und über die Thronseiten gelegten Ärmel erkennbar wiedergegeben ist. Dagegen ist die Faltengebung im Gewande des Kindes recht oberflächlich, wenngleich auch hier ein mißlungener Versuch gemacht ist, die Kniee durch die Gewandung hindurchscheinen zu lassen.

Die Gesamtanlage der Gruppe ist plump und läßt nur ein sehr geringes Verständnis des menschlichen Körpers erkennen. Wie bei fast allen diesen Frühwerken sind die Köpfe abnorm nach vorne geschoben, und dadurch wird der ganze Ausdruck ein fast stupider. In den Gesichtszügen gibt der Schnitzer nur das allgemeinste, ein Innenleben spiegelt sich in ihnen noch nicht wieder, wie überhaupt der Kopf als Mittel des Ausdrucks noch nicht erkannt ist. Die Nasen sind glatt und sehr wenig modelliert, die Augen halbkugelig und glotzend und erhalten allein durch die Bemalung einen Anflug von Leben. Einzig in der Mundpartie des Kindes zeigt sich ein feineres Durcharbeiten. Die Durchbildung des Körpers ist sehr roh, überall zeigen sich anatomische Unmöglichkeiten, wenn auch nicht stets so deutlich wie etwa an den unteren Extremitäten des Kindes. Die weibliche Brust ist fast negiert, wie ja überhaupt die Frühzeit deutscher Kunst bis weit in das 14. Jahrhundert hinein einen anatomischen Unterschied zwischen männlichem und weiblichem Körper häufig zu übersehen pflegt.

Auch noch bei dieser Figur übt die Werkform des Holzes einen bestimmenden Einfluß auf die Gesamtgestaltung aus, indem der Schnitzer jedes freiere Heraustreten einzelner Körperformen vermeidet. Noch ist ihm die eigentlich plastische Gestaltung fremd, der ganze Unterkörper ist in die Fläche projiziert und der Faltengebung liegt ein zeichnerisches Prinzip zu Grunde, wie auch insbesondere die Hand der Madonna plastischer Durchbildung ent-

Digitized by Google

behrt. Nur der rechte Unterarm, der selbständig gearbeitet und angesetzt war, scheint sich aus der Fläche erhoben zu haben.

Zeitlich wird die Statue an das Ende des 12. Jahrhunderts zu setzen sein. Sie stimmt stilistisch ziemlich überein mit einer stehenden Maria im städtischen Museum Wallraf-Richartz zu Köln, einer tiroler Arbeit, die dort für das »12. Jahrhundert« in Anspruch genommen wird. Gewisse allgemeine Anklänge weisen auch auf die schon erwähnte Madonnenstatue aus Borgo San Sepolcro im Berliner Museum, die im Jahre 1199 von einem Presbyter Martin gefertigt wurde (Abgeb. im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlung 1888). Am deutlichsten, weil in viel gröberer Auffassung, kehrt das Faltenprinzip

Abb. 7. Madonna. Erste Hälfte des 13. Jahrh.
Pl. O. 305. H. 43 cm.

am Grabstein des Bischofs Gottfried I. von Pisenburg im Würzburger Dom wieder, der 1190 starb. Nicht ganz so klar, doch ähnlich zeigt sich dies Motiv auf dem Grabstein des Plectrudis in St. Maria auf dem Kapitol in Köln (12. Jahrhundert) und dem des Bischofs Adelog von Hildesheim († 1190). Durch diese Analogien dürfte die zeitliche Fixierung unseres Stückes an das Ende des 12. Jahrhunderts gegeben sein.

Eine sehr feine Arbeit ist eine sitzende weibliche Gestalt (Pl. O. 305; Abb. 7), der zwar beide Arme und damit die Attribute fehlen, die aber, worauf auch der Holzdübel auf dem linken Knie hindeutet, wohl als Madonna

Digitized by Google

anzusprechen ist. Die Heilige sitzt auf einer Bank, ihr Haupt ist ein wenig nach links gewandt und leicht geneigt. Ein langes Gewand, das vor den Füßen reiche Falten wirft und über das in kühnem Schwunge von rechts nach links ein Mantel gelegt ist, bildet ihre Kleidung. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und fällt in welligen Flechten auf die Schultern herab. Die Rückseite der Figur, deren Höhe 43 cm beträgt und deren Material Lindenholz ist, ist auch auf der Rückseite bearbeitet, doch deutet die Höhlung der gerade abgeschnittenen Bank, sowie der rückseitige von Färbung freie Vertikalstreifen an der Körpermittelachse darauf, daß die Figur vor einem flachen Hintergrunde befestigt war. Eine jüngere Bemalung hat dem Gewande rote und blaue Färbung gegeben, allerdings in völlig verkehrter Weise, indem der obere Teil des Untergewandes wie der Mantel rot, der untere Teil jedoch blau ist. Die auf dem Kreidegrund liegenden alten Spuren beweisen aber, daß das ganze Gewand ehemals vergoldet war. Der Oberkopf war mit Leinen überzogen, auf welches blaue Farbe aufgetragen war; dasselbe Blau kehrt unten auf den Achseln wieder, und es scheint, da die Seitenlocken vergoldet waren, als ob dadurch ein Kopftuch dargestellt werden sollte. Gesicht und Hals hatten Fleischfarbe. Es fehlen der ganze rechte Arm und der linke Unterarm, die beide ehemals angedübelt waren.

Charakteristisch für diese Figur und gegensätzlich zu allen vorher betrachteten ist die Feinheit und Zartheit der Auffassung, sowie die relativ große Richtigkeit in der Wiedergabe der Körperformen. Wenn auch in den Details viel Fehlerhaftes und Oberflächliches ist, so sind doch die Grundzüge des menschlichen Organismus richtig aufgefaßt und dargestellt. Auch die Durchbildung des Ganzen ist durchaus schon eine plastische. Die Einzelheiten im Gesicht, das zwar wenig Charakter aufweist, sind gut durchgebildet, Der Faltenwurf der Gewandung ist wohl noch etwas unfrei und unklar durchgeführt, — das Versehen des späteren Bemalers zeigt, daß auch er ihn nicht verstanden hat — aber er zeugt doch im Einzelnen, in den zarten Schwellungen und Senkungen, in dem Gegensatz der gespannten und der mehr fallenden Züge, in den Durchkreuzungen und Einschneidungen von großer Feinheit und gutem Verständnis.

Der Faltenstil zeigt dieselbe Entwicklungsstufe, wie wir sie an den herrlichen Cyklen des frühen 13. Jahrhunderts in Frankreich, so an dem Nordportal der Kathedrale zu Chartres (seit 1215), vor allem aber an den Pfeilern des Südportals (seit 1212), wo fast identische Motive wiederkehren, bewundern (Marcou, Album du Musée de sculpture comparée II Pl. 24). Die Auffassung ist ganz eigenartig und findet sich in Deutschland nicht allzu oft. Am meisten entsprechen noch die getriebenen Figürchen vom Schrein der hl. drei Könige im Dom zu Köln um 1200 (Münzenberger Lief. XVIII 6 u. 7; Falke und Frauberger Tafel 61—64) unserem Stücke, wenn auch nicht verkannt werden darf, daß Vergleiche kleinplastischer Metallarbeiten mit Holzschnitzereien nur von bedingter Beweiskraft sind. Auch einige Figuren des 1237 vollendeten Marienschreins im Aachener Münsterschatz (Beissel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdoms. Tafel XIX—XXIII) gehen aus demselben Stilgefühl

Digitized by Google

hervor. Ein engerer stilistischer Zusammenhang ist mit einigen der sitzenden Brüstungsfiguren in der Trausnitzer Schloßkapelle (bei Landshut i. B.) zu konstatieren, die nach Haack in die Erbauungszeit der Kapelle (1204—1231) zu setzen sind. Wenn unser Stück auch sehr viel feiner ist, so geht es doch in manchen Beziehungen mit einzelnen Figuren der Jungfrauen im Magdeburger Dom zusammen, die, wie A. Goldschmidt im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XX 1899, S. 285 ff. einwandsfrei nachgewiesen hat, im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts und zwar unter direktem französischen Einfluß entstanden sind. Wie bei diesen allerdings ins Extrem verzerrt, so ist auch bei unserem Werk der auf dem Boden lagernde Teil des Gewandes in eine Masse schnörkelhafter Gebilde aufgelöst. Es steht mit diesem Motiv der herrlichen Holzstatue der thronenden Gottesmutter in der Kirche Unserer Lieben Frauen in Halberstadt (nach Haseloff in »Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen« Tafel 115 und Seite 95: Anfang des 13. Jahrhunderts) sehr nahe, während es sich in der sonstigen Auffassung von diesem Stücke entfernt.

Das Werk, das in Köln erworben wurde und wahrscheinlich aus der Kölner Gegend stammt, ist demnach wohl in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren. Ob man bei ihm infolge der Ähnlichkeit mit französischen Arbeiten von direktem französischen Einfluß sprechen darf, scheint mir — der Landshuter Vergleich macht skeptisch — fraglich. Jedenfalls gehört es in jene große Gruppe hochbedeutsamer Denkmale, die sich ganz eigenartig und in einer heute noch nicht völlig aufgeklärten Weise aus der Masse der rohen Denkmale des 13. Jahrhunderts erheben.

Mit dem 14. Jahrhundert trat eine durchgreifende Stiländerung ein: erst jetzt wurde der Stil eigentlich plastisch und ließ in tieferen Aushöhlungen und Überschneidungen eine Schattenwirkung zur künstlerischen Geltung kommen. Das war im 13. Jahrhundert, wenn wir von den wenigen Meisterwerken absehen, für die Masse der Bildwerke noch nicht der Fall. Der Stil des 14. Jahrhunderts ist, so zart und fein auch die Übergänge aus den Stilphasen des 13. Jahrhunderts sind, doch charakteristisch und scheidet sich von der Vorzeit nicht weniger deutlich als vom 15. Jahrhundert.

Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts verlor das Bild der thronenden Gottesmutter von seinen repräsentativen Eigenschaften; die genrehaften Züge, wie etwas das Anschmiegen von Mutter und Kind, das gegenseitige Anblicken, das Beigeben von Attributen aus dem täglichen Leben, Züge, die sich schon gelegentlich ganz versteckt selbst bei den starrsten Bildern geltend gemacht hatten, traten mehr und mehr in den Vordergrund und bewirkten die Umbildung des hieratisch-feierlichen Charakters des Kultbildes in einen heitergemütvollen. Maria blieb nicht mehr die ernste feierliche Herrscherin, vor deren Throne sich die Gläubigen schaaren, sie wurde liebende Mutter ihres Kindes, dem allein ihr Blick und ihr Denken galt und dem sie mit echt mütterlicher Liebe scherzend die Zeit verkürzte. Nur die Krone — und auch diese nicht immer — gemahnte daran, daß nicht eine schlichte und einfache

Digitized by Google

Frau aus dem Volke, sondern die Herrscherin der himmlischen Schaaren dargestellt sein sollte.

Aus dem 14. Jahrhundert besitzt das Germanische Nationalmuseum vier Statuen der thronenden Gottesmutter, von denen wir drei verbunden zu betrachten haben (Pl. O. 21, 20 und 25). Alle drei haben das gleiche Motiv: Maria sitzt auf einer mit einem Kissen belegten Bank und hält mit der Linken das in ein langes Hemd gekleidete barhäuptige Kind umfaßt. Dieses hat auf dem Kissen der Bank neben der Mutter gestanden, sein linker Fuß ruht noch darauf, während der rechte in Schrittstellung auf den linken Oberschenkel der Mutter gesetzt ist, deren Schoß der Kleine zustrebt. Maria ist in ein langes, in der Mitte gegürtetes Gewand gekleidet, den Mantel trägt sie in freiem Wurfe von rechts nach links über den Schoß geschlagen. Die rechte Hand der Maria ist vorwärtsgestreckt und hielt, wie andere Werke derselben Gattung beweisen, ein Szepter.

Im Einzelnen ist dies Motiv jedoch vielfach variiert, so daß sich innerhalb des gleichförmigen Schemas eine wenn auch unbedeutende Selbstständigkeit geltend macht, die wohl auf die Verschiedenheit der ausführenden Gesellen zurückzuführen ist; denn daß diese Figuren einer und derselben Werkstätte entstammen, dürfte kaum zweifelhaft sein. Die gemeinsame Abkunft aller dieser Bilder von einem berühmten, doch heute verlorenen Kultbilde, woran man auch denken könnte, scheint mir nach Lage der Dinge unwahrscheinlich.

Die Statue Pl. O. 21 (Abb. 9) ist 65,5 cm hoch und von Lindenholz mit einer Fußplatte von Eichenholz, sie war ehemals auf Kreidegrund bemalt, doch ist die Farbe mit dem Grunde jetzt völlig entfernt. Christus hat sein Haupt etwas nach rechts geneigt, seine Linke ist segnend erhoben, während die gesenkte Rechte — der ganze Arm ist modern ergänzt — einen Vogel faßt. Die Gruppe ist gut erhalten, ergänzt sind nur die linke Hand und der rechte Arm mit der rechten Schulter Christi. Das Stück wurde 1893 von einem Händler gekauft, der es in Mainz erworben haben wollte.

Die zweite Figur (Pl. O. 20; Abb. 8) ist mit Sockel 93 cm hoch. Sie besteht aus Lindenholz, die Fußplatte und der Thron ist aus Eichenholz. Die alte Polychromie ist gut erhalten: das Gewand und der Mantel ist golden, die Säume sind mit plastischen farbigen Steinen in bestimmter Musterung verziert. Das Kissen der Bank ist mit gekreuzten Streifen bemalt, der Sockel weist mehrere Farben auf. Die Technik ist die übliche: die Farben liegen auf starkem Kreidegrund mit stellenweiser Leinenunterlage. An den beiden Seitenwänden der Bank ist je eine Einzelfigur in Malerei dargestellt. Die Gesichter sind später mit häßlichem gelben Anstrich versehen.

Das Motiv ist im wesentlichen das gleiche wie bei der an erster Stelle beschriebenen Statue, nur ist die rechte Hand Christi greifend ausgestreckt. Es fehlen die rechte Hand der Maria und der linke Unterarm Christi, sowie Teile der dem Sockel vorgelegten Maßwerkgallerie.

Die dritte Figur (Pl. O. 25 Birnenholz, Höhe 77,5 cm; Abb. 10) besitzt ebenfalls ihre alte Bemalung, wenn auch in sehr beschädigtem Zustande.

Digitized by Google

Auch hier finden sich die plastisch verzierten Säume in genau der gleichen Musterung wie an der eben erwähnten Statue. Im Gegensatz zu den beiden vorgenannten Stücken ist das Haupt der Madonna mit einer Krone geschmückt und der hohe Sockel ist zu einer niedrigen Fußplatte zusammengeschrumpft. Es fehlen die rechte Hand der Maria, der rechte Unterarm und die linke Hand des Kindes. Erworben wurde das Stück im Jahre 1882 in Köln.

Abb. 8. Madonna. Niederrheinisch. Erste Hälfte des 14. Jahrh.
Pl. O. 20. H. 93 cm.

Das besterhaltene Stück ist das an zweiter Stelle genannte, die große Madonna (Abb. 8). Wie bei fast allen Statuen des 14. Jahrhunderts tritt uns auch hier deutlich der Versuch entgegen, den Zügen einen Ausdruck inneren Lebens aufzuprägen. Zumeist führt das Mißverhältnis zwischen Wollen und Können dazu, den Gesichtern einen breiten, etwas manierierten Ausdruck zu verleihen, der als »gotisches Lächeln« für das 14. Jahrhundert fast typisch ist. Während dieser Versuch in gewissem Grade bei der Maria gelang, ist der Ausdruck des Kindes nur als ein stupides Grinsen zu bezeichnen, wie überhaupt dessen kugelrunder Kopf mit den abstehenden übergroßen Ohren durchaus verunglückt ist.

Deutlicher zeigt sich gegenüber den früheren Werken der bedeutende zeitliche Fortschritt in der detaillierteren Wiedergabe der Gewandfalten. Die

Digitized by Google

Zeit, in der rein äußerlich ein Faltenschema dem Gewande aufgepreßt wurde und im besten Falle nur die großen Hauptzüge ihre Begründung in der Anatomie des Körpers fanden, war im 14. Jahrhundert auch für die Durchschnittsleistungen deutscher plastischer Kunst vorüber. Eine durchgängige Beherrschung der Körperformen war zwar auch dieser Zeit noch nicht gegeben, doch bildete sich eine Kenntnis mehr und mehr aus, so daß die Fehler nicht mehr so augenfällig und störend entgegentreten. Wir finden denn auch bei unserer Statue die weiblichen Formen nur erst zart angedeutet. Große Schwierigkeit machte dem Schnitzer die Augenpartie; in beiden Köpfen sind die Augäpfel viel zu flach eingesetzt, wodurch dem Gesichte ein etwas ausdrucksloser Zug eigen wird. Daß im allgemeinen die Körperproportionen noch vielfach falsche sind und daß insbesondere die Länge des Oberkörpers und die Breite der ganzen Gestalt in einer anatomisch unmöglichen Weise reduziert sind, kann bei einem Werk des 14. Jahrhunderts nicht Wunder nehmen.

Das Gewand schmiegt sich eng um den Oberkörper und ist deshalb faltenlos; doch wo der Gürtel schnürt, dessen Ende frei nach unten hängt, bilden sich einzelne scharfe Faltenaugen, die dann nach unten in geraden Linien auslaufen. Der Mantel mit seinem großen Wurf und seinen vielfachen Umbiegungen und Durchschneidungen ist durch größere und kleinere Faltenzüge reich belebt. Da die Gestalt, um dem Kinde das Gleichgewicht zu halten, ein wenig nach rechts zurückgelehnt ist, beide Knie ebenfalls nach rechts verschoben sind und sich nicht senkrecht über den Füßen befinden, so ergibt sich eine reiche Bewegung im Gefältel, dessen Hauptrichtung von rechts oben nach links unten läuft. Dieser Stil ist der in der Hochgotik allgemeine und steht in seiner Grundtendenz im direktem Gegensatz zu der steifen Frontalität der Schöpfungen früherer Jahrhunderte.

Ein hoher Sockel befindet sich unter der Figur, er ist mit freiliegenden Maßwerkvierecken belegt, aus dessen Mitte je ein plastischer Kopf (nur einer ist erhalten) hervorsah.

Die figürlichen Darstellungen an den Seitenwänden des Throns sind als frühe Denkmale der Tafelmalerei von besonderem Interesse. Es sind dies je eine unter gotischem Maßwerk stehende weibliche Heilige, von denen die an der Seite des Christkindes zu sehr zerstört ist, um einer Beurteilung unterzogen werden zu können, während auf der anderen Seite die heilige Agnes verhältnismäßig gut und vor allem von jeder Restaurierung unberührt erhalten ist. Die Technik ist eine sehr einfache Temperamalerei auf dickem weißen Kreidegrunde. Die Heilige steht stark nach links ausgebeugt, sie ist in ein rotes Gewand gekleidet, über das der grüne, vorne quer über den Unterleib geworfene Mantel gelegt ist. Ihr gekröntes, von rötlichen Locken umrahmtes Haupt neigt sich dem durch den Kreuzesnimbus ausgezeichneten Lamm zu, das, von ihr an den Hinterbeinen gehalten, ihr entgegenstrebt. In der Rechten hält sie die Palme der Märtyrerin.

Die Malerei entspricht in ihrer rein zeichnerisch-flächenhaften Manier durchaus dem, was uns von Wandgemälden des frühen 14. Jahrhunderts be-

Digitized by Google

kannt ist. Derbe schwarze Linien geben die Hauptfaltenzüge an, während dünnere gerade schwarze Striche die kleineren Falten veranschaulichen sollen. Alle Flächen sind ohne jede weitere Modellierung einfach mit Lokalfarbe ausgefüllt, so daß der Gesamteindruck etwa der eines frühen Glasgemäldes ist. Nur beim Kopfe, speziell am Übergang von der Backe zum Halse, ist der Versuch einer Modellierung in die Tiefe gemacht. Von einer Kenntnis des menschlichen Organismus kann hier überhaupt noch nicht gesprochen

Abb. 9. Madonna. Niederrheinisch. Erste Hälfte des 14. Jahrh.
Pl. O. 21. H. 65,5 cm.

werden. Wenn wir nun vorher an der Madonna gerade den Fortschritt in der Kenntnis der Anatomie hervorheben konnten, so beweist die zugehörige Malerei wieder einmal die schon mehrfach betonte Tatsache, daß im Mittelalter die Entwicklung der Plastik vor der Malerei einen großen Vorsprung hatte.

Die Statue Pl. O. 21 (Abb. 9) steht der vorgenannten so nahe, daß man fast das Verhältnis einer freien Kopie zwischen beiden annehmen möchte. Das Stück ist, trotzdem es der Farbe beraubt ist, das sympatischere, auch feiner und eleganter ausgeführt. Die Gesichtszüge sind weniger flach, das Lächeln im Antlitz ist nicht so gezwungen, vielmehr ist der Eindruck ein

Digitized by Google

mehr lieblicher. Unangenehm fällt auch hier die Plumpheit im Gesichte des Christkindes auf.

Das Motiv ist völlig dem der eben besprochenen Figur gleich; als einzige Variationen sind zu nennen, daß die Madonna die rechte Hand etwas gestreckter hält und deshalb das Szepter etwas weniger gesucht graziös umfaßt. Ebenso ist die Armstellung Christi eine etwas andere, ohne daß dadurch aber die Gruppe veränderte Bedeutung gewönne. Auch die ungeschickte Stellung der linken Hand der Maria ist vermieden, die das Kind nicht mehr unmittelbar unter Achsel, sondern in leichterer und natürlicherer Weise um die Hüfte faßt. Wesentlicher für den Eindruck ist, daß Christus aus der Fläche mehr nach vorne gerückt ist, wodurch die plastische Wirkung verstärkt wird.

Für die Behauptung, beide Stücke entstammten ein und derselben Werkstätte, ist nicht allein das Motiv maßgebend, wenn dieses auch für den ersten Eindruck bestimmend sein mag. Man wird bei so einfachen Darstellungen, deren Motiv sich aus der Natur der Sache ergibt, stets gut tun, mehr auf kleine Äußerlichkeiten als auf das oft nur sehr wenig variable Grundmotiv Wert zu legen — ich erinnere beispielsweise an die vielen einander sehr ähnlichen Darstellungen der Pieta, bei denen die Abhängigkeit von einander oder von einem gemeinsamen Vorbild ebenfalls zu Unrecht behauptet wird — und solche Äußerlichkeiten sind, abgesehen von der oben erwähnten Ähnlichkeit in der Kopfbehandlung und der aber auch sonst gleichartig vorkommenden Haarbehandlung vornehmlich die fast identisch wiederkehrenden Züge nicht nur der Hauptfalten, sondern auch der oft ganz willkürlichen kleineren Knickungen, Brechungen und Windungen. Diese Wiederholungen zeigen sich allerorts, wenn sie auch auf den Abbildungen bei dem etwas geänderten Aufnahmepunkt nicht so deutlich in Erscheinung treten. Am drastischsten zeigt sich dies am Gewande Christi, vielleicht deshalb, weil in beiden Fällen dieses in völlig analoger Weise lange nicht so fein und individuell durchgebildet ist, wie das der Maria und deshalb die willkürlichen Äußerlichkeiten deutlicher in Erscheinung treten. Das lange, vorne bis etwa zur Kniehöhe geschlitzte Hemd des Kindes hat sich bei der heftigen Schreitbewegung etwas zur Seite verschoben und dabei hat sich der Schlitz geöffnet. Dessen Säume haben sich — ein sehr willkürliches Motiv — in trichterförmigen Falten nach außen umgeschlagen, so daß beiderseits in gerundeter, oben spitz zulaufender Fläche die Innenseite des Stoffes sichtbar wird. Diese sehr individuelle Darstellung kehrt bei beiden Werken vollkommen identisch wieder; und das ist ein so auffälliger Zug, daß an eine Werkstattgemeinschaft kaum noch gezweifelt werden dürfte. Die Vermutung wird fast zur Gewißheit, wenn man beachtet, daß auch die meisten der mehr oder minder willkürlichen Knickungen und Falten bei beiden Werken vollkommen genau wiederkehren.

Nachdem aber neben der Gleichheit des allgemeinen Motivs auch die Werkstattidentität nachgewiesen ist, sind wir in der Lage, die durch die Entfernung der Polychromie entstandenen Defekte der zweiten Figur aus der ersten zu ergänzen. Zunächst ist sicher, daß die durch ihre Breite auffälligen

Digitized by Google

Seitenwände der Bank ebenfalls durch figürliche Malerei geschmückt und oben, wie Nagelspuren beweisen, durch eine aufgesetzte Profilierung abgeschlossen waren. Ferner war zweifellos der hohe eckige und in dem jetzigen Zustand sehr plump wirkende Sockel mit freien Maßwerkauflagen geziert. Das Profil der unteren Fußplatte ist bei beiden Figuren genau das gleiche.

Die größere künstlerische Reife, die sich in der unpolychromierten Statue Pl. O. 21 ausspricht, die mannigfachen Verbesserungen, die sich bei ihr gegenüber der an erster Stelle betrachteten Madonna Pl. O. 20 geltend machen, lassen es als sehr wahrscheinlich erscheinen, daß jenes Werk das

Abb. 10. Madonna. Niederrheinisch. Zweite Hälfte des 11. Jahrh.
Pl. O. 25. H. 77,5 cm.

spätere ist. Zufällig setzt uns aber der Denkmälerbestand des Germanischen Museums, dessen plastische Werke zu einem sehr großen Teile aus den Rheingegenden stammen, in die Lage, dieselbe Werkstätte noch weiter zu verfolgen und aus ihr ein zeitlich zweifellos noch späteres Werk vorzuführen. Die Madonnenstatue Pl. O. 25, die wir oben betrachtet haben, ist bezeichnend für den stilistischen Fortschritt. Die Statue wird wohl derselben Werkstätte wie die beiden vorgenannten entstammen. Das Motiv ist genau das Gleiche wie bei den beiden anderen Stücken, nur ist die Bewegung in den Faltenzügen nicht minder wie in der Gestalt des Kindes energischer, fast stürmisch geworden, und Maria muß daher ihren ganzen Arm um das Kind schlingen, um seinem

heftigen Streben Einhalt zu tun. Ebenso ist die Faltenangabe eine reichere und bewegtere. Die Bereicherung zeigt sich besonders deutlich am Oberkörper der Maria in der Gewandung, die vorher fast faltenlos war und nur unmittelbar am Gürtel Einschnürungen aufwies, nunmehr aber bei durchscheinenden Körperformen durch strahlenförmig auf die Schnürung zulaufende straffe Faltenrücken belebt ist. Derartige Bereicherungen lassen sich auch am Untergewand vielfach nachweisen und bewirken den volleren Eindruck dieses Faltenstils, der schon den Übergang von der straffen Faltengebung des eigentlichen 14. Jahrhunderts zu dem am Ende desselben beginnenden und vornehmlich in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts zum Extrem sich ausbildenden überreichen weichfaltigen Stil andeutet. Innerhalb dieser Bereicherung wiederholen sich die großen Motive der vorher betrachteten Statue unmittelbar. Völlig identisch mit der polychromierten Statue ist dagegen die eigenartige plastische mit Pünktchen besäte Verzierung der Gewandsäume durch eine regelmäßige Folge von Steinen und Buckeln in Kreidetechnik. Dagegen unterscheidet diese Figur von den vorigen das scheibenartige Rund auf dem Haupte, um das, wie Reste von Ziernägeln zeigen, eine lederne und mit Seide bezogene Krone — Spuren finden sich unter den Köpfen der Ziernägel — befestigt war. Der Kopf, der an erster Stelle behandelten Figur ist im Gegensatz dazu flach abgearbeitet, während die zweite einen kreisförmigen, zum Aufsetzen einer Krone bestimmten Einschnitt aufweist.

Eine oberflächliche Durchsicht der bisher publizierten Werke deutscher Plastik führt uns auf andere Madonnen, die den unseren fast genau entsprechen und demzufolge als Arbeiten der gleichen Werkstätte anzusehen sind. Direkt identisch ist die Madonna aus Altenberg bei Wetzlar, (Münzenberger, mittelalterliche Altäre Deutschlands) bei der auch die gleiche Musterung der Gewandsäume wiederkehrt und bei der ebenfalls die Behandlung des Sockels mit der freien Maßwerkverzierung die gleiche ist. Sehr ähnlich sind ferner die Madonnen in der Sammlung Grüneschild in Bettenhoven (Kunstdenkmale der Rheinprovinz. VIII. Bd., I. Abt., S. 44: um 1300), auf dem Marienaltar der Stiftskirche zu Kleve (ebenda I. Bd., IV. Abt., S. 97: Mitte des 14. Jahrhunderts) und im Städtischen Suermondtmuseum zu Aachen. Auch die Madonna aus Ophoven (Münzenberger, mittelalterliche Altäre Deutschlands) zeigt dasselbe Motiv, wenn auch stilistisch umgebildet. Genau derselbe Stil wie an unseren in Abb. 8 und 9 wiedergegebenen Figuren, gleichzeitig auch mit völlig identischer plastischer Dekoration der Gewandsäume kehrt in der aus der Sammlung Schnütgen stammende Madonna vom Dreikönigenaltar im Dom zu Köln wieder (Münzenberger, mittelalterliche Altäre Deutschlands XVI. 8: Mitte des 14. Jahrhunderts). Doch ist das Motiv leicht verändert, indem das Kind die Schreitbewegung vollendet hat und nunmehr auf dem rechten Knie der Mutter steht, diese aber ihren linken Fuß auf ein Ungeheuer gesetzt hat. Auch ist ihre Gewandung durch ein Kopftuch bereichert. Diese Ausnahme von der Regel kann aber nur unsere Annahme von dem Werkstättenzusammenhange bestätigen, denn der Grund dieser besonderen Modifikationen ist nachweisbar; sie gehen auf eine sehr feine und

Digitized by Google

wie der Stil und der Vergleich mit der Elfenbeinstatuette in der Sammlung Oppenheim zu Köln (Seemann, Kunstgeschichte in Bildern) lehrt, französische oder doch unter unmittelbarem französischen Einfluß stehende Statue einer thronenden Madonna zurück, die sich jetzt im städtischen Wallraf-Richartz-Museum befindet und die alle die vorgenannten Abweichungen zeigt. (Münzenberger XVI Tafel 8: Anfang des 14. Jahrhunderts; Führer durch das städtische Museum Wallraf-Richartz zu Köln 1902 m. Abb.)

Wenn wir bedenken, daß alle vorgenannten Werke sich in den Gegenden des Niederrheins befinden und daß eines der unserigen authentisch aus der Kölner Gegend, eines nach allerdings nicht ganz sicherer Händlerangabe aus Mainz stammt, so ist die Wahrscheinlichkeit eine sehr große, daß die Werkstätte — auch die leichten Anklänge an französische Kunst deuten darauf hin — sich am Niederrhein und zwar sehr wahrscheinlich in Köln befand. Diese Wahrscheinlichkeit wird mir fast zur Gewißheit durch den Umstand, daß ich trotz eifrigen Bemühens außerhalb der Rheingegenden kein Stück gefunden habe, das nach Motiv und Stil dieser Gruppe zuzurechnen wäre.

Durch einen glücklichen Zufall sind wir in der Lage gewesen, eine scharf umschriebene früh-rheinische Werkstätte vorzuführen, die durch drei sehr charakteristische Werke im Germanischen Museum vertreten ist. Solche Werkstättenzusammenhänge, die in der Spätzeit des Mittelalters gang und gäbe werden, sind für die frühe Zeit nur selten nachweisbar und deshalb für unsere Kenntnis des frühmittelalterlichen Werkstättenbetriebes sehr interessant. Wir hatten diese Werkstätte, die wahrscheinlich um die Mitte des 14. Jahrhunderts ihre höchste Blüte hatte, nur soweit zu verfolgen, als es für die zeitliche und örtliche Festlegung unseres Sammlungsmaterials nötig war. Sehr wahrscheinlich wird es möglich sein an der Hand des so gesicherten reichen Materials auch andere plastische Werke nachzuweisen, bei denen nicht das Grundmotiv und die Äußerlichkeiten von so maßgebendem Einfluß sind. Allerdings dürfte der Einfluß der verschiedenen Gesellenhände, der sich schon bei unseren drei Stücken deutlich geltend macht und der selbst in ganz entwickelten Perioden — ich denke etwa an die noch niemals einwandfrei gelöste Wolgemutfrage — unangenehm in die Erscheinung tritt, gerade für die stilistisch sehr schwer faßbaren Frühzeiten von erhöhter störender Bedeutung sein.

Völlig verschieden von dieser Gruppe ist die thronende Madonna (Pl. O. 27; Abb. 11), wenngleich sie sich zeitlich den eben betrachteten Arbeiten anschließen dürfte. Die Statue ist von Lindenholz, ist 81 cm hoch und war ehemals bemalt und vergoldet. Die Rückseite ist gehöhlt. Das Motiv ist das übliche: Maria sitzt auf der mit dem Kissen belegten Bank; sie ist in ein enges, hochgegürtetes Gewand gekleidet. Auf dem Haupte liegt das Manteltuch, das auch den ganzen Rücken einhüllt und, von links her über die Knie geworfen, den Unterkörper mit reichen Falten verhüllt. Auf ihrem linken Oberschenkel hockt mit übereinandergeschlagenen Beinen das nackte Kind, das mit der rechten Hand spielend den rechten Saum des Kopftuchs der sich ihm zuneigenden Mutter zu sich heranzerrt. Auf dem Kopftuch der Maria liegt die Krone,

Digitized by Google

deren Reif allein erhalten ist, während die ehemals eingenuteten Zacken oder Blätter verloren gingen. Es fehlen der rechte Unterarm der Maria und des Kindes, weshalb das Genremotiv nicht mehr klar zum Ausdruck kommt, ferner der ganze linke Arm des Kindes. An der unteren Gewandpartie sind kleinere Defekte.

Die ehemalige Färbung ist in brutaler Weise abgelaugt, so daß das Holz ein häßlich-schimmeliges Aussehen bekommen hat. Nachträglich ist dann wieder der Oberkörper der Maria mit einem unschönen roten Anstrich ver-

Abb. 11. Madonna. Mitte des 14. Jahrh.
Pl. O. 27. H. 81 cm.

sehen. Trotzdem lassen spärliche Farbspuren erkennen, daß das Gewand ehemals rot, der Mantel golden gewesen ist.

Das Werk ist eine derbe Arbeit und weit entfernt von der zarten Durchbildung und vornehmen Auffassung, die allen Werken der eben betrachteten niederrheinischen Werkstätte eigen ist. Mit der Plumpheit des Körperbaues nicht weniger wie der Gewandfältelung verbindet sich ein recht leeres und nichtssagendes Gesicht, und das Kind verletzt fast durch seine Roheit den Beschauer. Andrerseits darf aber auch wieder nicht verkannt werden, daß das Kindliche in seiner Bewegung und Haltung prägnant erfaßt und wiedergegeben ist. Der gotische Schwung kommt in der Komposition und in der

Digitized by Google

Gewandung sehr gemildert zur Geltung; der Körper der Mutter ist nur ganz wenig nach rechts hinübergeneigt, eine Bewegung, die durch das auf der linken Seite gehaltene Kind genügend motiviert ist. Die Falten verlaufen einfach und in der üblichen Weise vertikal, mit großer Schoßfalte, erst ganz unten streben sie mit scharfer Knickung schräge zum Boden nieder.

Für die Statue, die ihrem Stil nach in der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein mag, finden sich vornehmlich in Süddeutschland analoge Beispiele. Ziemlich nahe steht ihr im Faltenstil das große Steinrelief Kaiser Ludwigs des Bayern im großen Rathaussaale zu Nürnberg, das bald nach dem Jahre 1332 gefertigt sein wird (Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg S. 30 f. Frh. von Reitzenstein, Kaiser Ludwig der Bayer und seine Darstellungen im Mittelalter; in der Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins. N. F. XII 1901). Sehr große stilistische Ähnlichkeit hat die allerdings rohere und bei Riehl (Abh. der k. b. Akad. d. Wiss. III. Cl. XXIII. Bd. I. Abt. Tafel 2. Nr. 4) abgebildete Madonna in der Sammlung christlich-mittelalterlicher Kunstwerke zu Freising, die dort mit »erste Hälfte des 14. Jahrhunderts« bezeichnet ist. Da unser Stück in Augsburg erworben wurde, so ist auch aus diesem Umstande die süddeutsche Herkunft wahrscheinlich.

In den Bereich unserer Betrachtungen gehört auch eine eigenartige Statue der thronenden Madonna (Pl. O. 16), welche kürzlich durch Schenkung in unsere Sammlungen gelangte. Nach Angabe der Spenderin soll sich das Stück in Salzburg und früher in Steiermark befunden haben.

Maria sitzt auf einer Bank, sie ist in ein langes blaues, goldumsäumtes Gewand mit ebenso gefärbtem Mantel gekleidet, auf ihrem Haupte liegt ein weißes goldumsäumtes Tuch. Auf ihrer rechten Hand sitzt der in ein blaues goldumsäumtes Gewand gekleidete blondhaarige Christus. Er hält in der Rechten den Apfel, mit der Linken greift er nach einer Birne, die Maria ihm reicht. Das Material ist Lindenholz, die Färbung Ölbemalung. Die Höhe beträgt 50 cm.

Die Figur ist so stillos, daß schon ohne Untersuchung des Materials der Gedanke an eine ältere recht ungeschickte Fälschung rege werden muß. Und doch ist dies nicht der Fall, denn das Stück ist archaistisch-mittelalterlich und bedeutet eine späte Nachbildung des berühmten Muttergottesbildes zu Maria-Zell in Steiermark. (Abb. in »Mitt. der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale« XIV 1869 S. 79 und im »Kirchenschmuck« 1899. XXX S. 93.)

Derartige Nachbildungen sind bei den berühmtesten Wallfahrtsbildern sehr häufig und kommen aus allen Zeiten vor. So z. B. besitzt das Kgl. bayerische Nationalmuseum in München eine interessante Reihenfolge von Nachbildungen der Muttergottes von Altötting aus dem 15. bis zum 18. Jahrhundert (Nr. 1299—1303 und 1357 des VI. Bandes des Kataloges von 1896). Nachbildungen des Cranachschen Mariahilfbildes in Innsbruck trifft man, zur abscheulichsten Rohheit entstellt, in zahlreichen Bauernhäusern Nordtirols an.

In diesen Kreis gehören auch die Kopieen des Mariazeller Gnadenbildes, die sich vielfach in Kärnthen und Steiermark vorfinden — Stift Griffen, Wolfs-

Digitized by Google

berg u. s. w. — und die gelegentlich auch in Sammlungen, wie etwa in das Bayerische Nationalmuseum zu München und in das Germanische Nationalmuseum ihren Weg gefunden haben. Dabei ist interessant, daß alle diese Nachbildungen, soweit sie mir bekannt sind, unter sich einander ähneln, dabei sich aber weit von dem Originale entfernen. Insbesondere kommt die ganze sehr eigenartige Faltenangabe in dieser Weise beim Original, das ich im Gegensatz zu den frühen Datierungen der Lokalforscher für eine Arbeit des späten 13. oder des beginnenden 14. Jahrhunderts halte, nicht vor. Der Grund wird der sein, daß alle Nachbildungen auf eine grundlegende Kopie, wahrscheinlich aus dem 18. Jahrhundert, zurückgehen. Bei dieser wurde, da das Original stets bekleidet ist und, wie die Literatur beweist, selbst Forschern nur nach Überwindung allergrößter Schwierigkeit ohne Hülle zugänglich gemacht wurde, nur das allgemeine Motiv beibehalten, während im Übrigen die Phantasie frei schalten mußte. Dafür spricht auch das Beibehalten einiger augenfälliger Seltsamkeiten des Originals, wie etwa der überlange Zeigefinger der linken Hand der Madonna, der bei der bekleideten Figur sichtbar blieb und deshalb kopiert werden konnte. Daß diese erste und grundlegende Kopie im 18. Jahrhundert entstand, darauf deuten die flauen Falten sowie vor allem die eigenartige Umbildung des Kopftuchs, das bei dem Original einfach über den Kopf gelegt, nur die üblichen leichten Schwingungen am Saum aufweist, während bei den Kopien daraus die Plisseehauben des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts geworden sind. Solche Stücke bieten naturgemäß dem Sammler viele Schwierigkeiten, die sich erst lösen, wenn der Zusammenhang, in den sich das Stück eingliedert, erkannt ist.

Eine ähnliche Stellung wird man der Statuette der thronenden Gottesmutter Pl. O. 310 (Lindenholz, Höhe 34,5 cm) zuweisen müssen, in der sich in seltsamer Weise Altes mit Neuem mischt. Anscheinend liegt der Arbeit eine alte Madonna vom Typus des frühen 13. Jahrhunderts zu Grunde. Die thronende und bekrönte Madonna ist in ein rotes hochgegürtetes Gewand gekleidet, ein weißer Mantel umhüllt die Gestalt und wird, auf der Brust durch eine auffällig große romanisch stilisierte Schließe gehalten. Das Haar ist wellig aus dem Gesichte gestrichen und fällt auf dem Rücken in 2 Zöpfen herab. dem rechten Knie sitzt das in ein langes blaues Gewand gekleidete Kind. Ausgeführt zu sein scheint das Stück im späten Mittelalter oder gar noch später. Die Bemalung ist eine ziemlich oberflächliche und entbehrt des Kreidegrundes, der den frühmittelalterlichen Arbeiten eigen ist. Nur die Krone, die anscheinend vergoldet war, hat einen dicken Kreide- und Leinengrund.

Das sonst so verbreitete Motiv der stehenden Madonna mit dem Kinde ist unter den Frühwerken unserer Sammlungen nur durch zwei Statuetten vertreten. Die eine (Pl. O. 309, Abb. 12) ist von Eichenholz und 45,3 cm hoch. Maria steht auf dem linken Fuß und hat das rechte Bein entlastet zurückgestellt, wodurch der ganze Körper eine starke Ausbeugung nach links bekommt. Auf ihrem linken Arm sitzt das Christkind, dem die Mutter ihr in der Mitte gescheiteltes lockiges Haupt zuneigt. Der rechte Arm ist rechtwinklig vorgestreckt und trägt in der (ergänzten) Hand einen Blütenstengel.

Digitized by Google

Gekleidet ist die Heilige in ein langes Untergewand mit darüber liegendem Mantel, der an der linken Seite zu einem reichen Gefältel aufgerafft ist. Der Oberkörper ist außerdem noch in ein umgeschlagenes Tuch, dessen Futter durch einen breiten Überschlag am Halse sichtbar wird, gehüllt, doch ist dies Motiv nicht konsequent durchgeführt und deshalb nicht ganz klar wiedergegeben. Das bekleidete Christkind sitzt mit übereinander gelegten Beinen auf dem linken Arm der Mutter, der es sein Haupt zuwendet. In der Linken hält es einen Vogel, während die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger auf diesen hindeutet. Eine flache achtseitige Platte dient der Figur als Sockel. Ergänzt sind der rechte Unterarm der Madonna mit dem Attribut, und einem Stück des Gewandzipfels, ferner die Sockelplatte mit Teilen der unteren Gewandpartieen.

Abb. 12. Madonna. Niederrheinisch. 2. Hälfte des 14. Jahrh. Pl. O. 309. H. 45,3 cm.

Schon Essenwein hat sich in den »Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum« II. Bd. 1887—1889 S. 231 eingehend mit der Figur beschäftigt und dabei das Wesentliche über dieselbe mitgeteilt. Nur ist ihm ein Irrtum insofern unterlaufen, als er, verführt durch die Zartheit und Feinheit der Schnitzerei, eine ehemalige Bemalung derselben ablehnen zu müssen glaubte. Schon die rein plastisch kaum verständliche Anordnung der Gewandung muß darauf führen, daß durch das Mittel der Malerei die großen Gegensätze deutlicher gemacht wurden, andrerseits ist es auch sicher, daß für die frühe deutsche Plastik Naturfarbe des Holzes zu den größten Ausnahmen gehört. In der Tat finden sich auch in den Poren des Holzes Spuren der Grundierung und der Bemalung, allerdings nur sehr vereinzelt und mit unbewaffnetem Auge kaum sichtbar. Darnach war das Gewand rot, der Mantel, sowie der den Oberkörper deckende Stoff blau, der Gewandumschlag am Halse wieder rot. Der Rock des Kindes war blau. Hinzufügen können wir noch, daß das Stück aus Linz am Rhein, also aus dem Kölner Kunstkreise stammt.

In dieser Statuette haben wir das Musterbeispiel einer gotischen Skulptur des 14. Jahrhunderts: alle Schwächen und alle Vorzüge der Zeit treten uns aufs Deutlichste entgegen. Der Schnitzer hat ein wirkliches Verständnis des Körperorganismus, des wechselseitigen Zusammenwirkens der einzelnen Körperteile sowie der Proportionen noch nicht erworben, seine Gestalt ist überlang und überschlank, und wenn auch der Totaleindruck ein durchaus erfreulicher und anmutiger ist, so darf man doch nicht verkennen, daß eben nur das Gefühl und nicht die Kritik dies Urteil spricht. Sehr hübsch und voll feiner Empfindung ist das für die Zeit merkwürdig gut modellierte Gesicht, dessen zarte Übergänge und Schwellungen der Meister mit besonderer Liebe nachgebildet hat. Allerdings ist dasselbe der Anlage nach völlig verschoben, worüber nur die Ansicht von vorne hinwegtäuscht. Die anatomische Unkenntnis des Schnitzers

Digitized by Google

und sein Ungeschick in der Wiedergabe des Körperlichen wird vor allem durch die linke Hand der Maria beweisen, deren Drehung und Wendung bei dem schwierigen Motive der Umfassung des Kinderkörpers der ausführende Meister noch nicht nachzubilden vermochte. Sehr fein und zart ist wieder die Faltengebung des Gewandes. Diese ist am Oberkörper sehr flach und gespannt, am Unterkörper wird sie plastischer und tiefer; am Oberkörper ist die Fältelung fast ausschließlich horizontal, während am Unterkörper die Richtungslinie von der linken Hüfte zum rechten Fuß geht. An der linken Seite ist der Mantel zusammengefaßt und bildet eine ziemlich reiche Fältelung, die in ihrer Anlage und in ihren S-förmig geschwungenen Säumen bereits als erste Stufe jenes in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrschenden Stoffreichtums und jener charakteristischen Weichheit der Fältelung anzusehen ist.

Stilistisch gehört die Statuette unzweifelhaft in das 14. Jahrhundert und zwar in die zweite Hälfte desselben. Wenn wir uns näher unter den datierten plastischen Denkmälern umsehen, so finden wir eine große zeitstilistische Ähnlichkeit mit einzelnen Figuren im Mittelstück des großen Altars vom Jahre 1379, der kürzlich aus der Grabower Kirche nach Hamburg übertragen wurde. (Schlie, Kunst- und Geschichtsdenkmäler von Mecklenburg-Schwerin III. S. 187 f.) Die Entwicklungsstufe in der Erfassung des Ganzen und in der Durchbildung der Einzelheiten ist im allgemeinen bei beiden Werken die gleiche, die Faltengebung ist dort eher etwas reicher und plastischer als bei unserem Stück, und deshalb wird unser Stück — zumal wenn man die künstlerische Bedeutung Kölns berücksichtigt — etwas früher anzusetzen sein. Aus Köln selbst steht mir leider nicht genügend plastisches Vergleichsmaterial zur Verfügung, doch ist die ganze Auffassung der Figur eine solche, wie sie in der Malerei jener Entwicklungsstufe eigen ist, die man gewohnheitsmäßig mit dem Namen des Meister Wilhelm zusammenfaßt und die zweifellos an Detaildurchbildung hinter der gleichzeitigen deutschen Plastik zurücksteht. Beiden ist die zarte Innigkeit in der Auffassung, andrerseits auch das Knochenlose, Unwirkliche der Körper eigen, sowie der feine Geschmack und die zarte Anmut. Auch die Durchbildung der Gewandfältelung steht auf der gleichen Stufe. Allerdings ist dieser Vergleich nur sehr bedingt zuzulassen, denn die Malerei steht infolge ihrer Technik unter völlig anderen Prinzipien als die Plastik. Wichtiger ist, daß die eigenartige und komplizierte Gewandung mit dem über dem Mantel getragenen und am Halse nach außen umgeschlagenen Tuche völlig identisch am Klarenaltare im Dom zu Köln an der Gestalt des Verkündigungsengels wiederkehrt (Woltmann und Woermann, Gesch. der Malerei I. Fig. 116), wie auch an den von Lichtwark (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1902 S. 45 ff), dem Hamburger Meister Bertram zugeschriebenen Flügelgemälden des Grabower Altars von 1379 die Gestalt Gottvaters in der Szene der Schöpfung der Tierwelt (vergl. die Abbildungen bei Schlie und bei Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik, Tafel 1) identisch gekleidet ist und hier sogar das Motiv des an der einen Seite des Halses wieder zurückgeschlagenen Halsumschlags wiederkehrt. Wenn man nun in Rücksicht zieht, daß weit in das 15. Jahrhundert hinein die Malerei der Plastik in der Stilent-

Digitized by Google

wicklung nachsteht, wenn man ferner berücksichtigt, daß die weiblichen Figuren des Grabower Altars von 1379 zweifellos entwickelter sind als unser noch dazu aus Köln stammendes Stück, so wird man dieses mit einiger Sicherheit in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts versetzen dürfen.

Ebenfalls aus Köln stammt eine 31,5 cm hohe Statuette der stehenden Madonna mit dem Kinde. (Pl. O. 306 Abb. 13.) Das Material ist Lindenholz, dessen ehemalige Bemalung in recht brutaler Weise entfernt ist. Auf niedrigem profiliertem, achtseitigem Sockel steht Maria mit entlastetem und zurückgesetztem linken Bein; ihr Körper ist stark geschwungen und die linke Hüfte ausgebogen. Sie ist barhäuptig, ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und fällt beiderseits in welligen Strähnen auf die beiden Achseln und die Brust herab. Gekleidet ist sie in der gleichen Weise, wie die letztgenannte Madonna. Auf dem linken Arm hält sie das krausköpfige Kind, dessen Unterleib in ein Tuch gehüllt ist und das die rechte Hand segnend erhoben hält, während seine Linke einen Apfel umfaßt. Das Stück ist gut erhalten. Ergänzt ist nur an der Madonna die rechte Hand, in die als Andeutung eines Szepters ein Stück gerundeten Holzes gelegt ist.

Abb. 13. Madonna. Niederrheinisch. Ende des 14. Jahrh. Pl. O. 306. H. 31,5 cm.

Die Figur ist nicht ganz so fein wie die vorher behandelte, ist jedoch stilistisch etwas vorgeschritten und entspricht ziemlich genau — abgesehen von der derberen Individualität des Hamburger Meisters — den Statuen am Grabower Altar. Die etwas stärkere Betonung der Querfalten des Oberkörpers, die Stilisierung der untersten Gewandfalten, vor allem die volle und weiche Häufung der Falten des aufgehobenen Mantelzipfels sowie die eigenartige Linienführung seines Saumes ist ihnen gemeinsam. Die Arbeit mag darnach im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts entstanden sein.

Innerlich verkörpern beide Statuen äußerst charakteristisch das Ideal niederrheinischer und insbesondere kölnerischer Kunstübung. In ihnen offenbart sich dieselbe Eigenart und derselbe Geist wie in den Kölner Gemälden des 14. Jahrhunderts, die Muther (Münchener Cicerone S. 5) trefflich mit folgenden Worten würdigt: »Gerade das gesteigerte Empfindungsleben, die Stimmungsschwelgerei macht uns die Bilder so lieb. Es ist ein so moderner Zug, wie diese Meister aus der Wirklichkeit sich in ein Heimatland der Seele flüchten und es mit allen Reizen der Mystik umweben. Gewiß darf man nicht mit realistischem Maßstab an sie herantreten. Sie wollen garnicht Wirkliches wiedergeben. Gerade aus der Unterordnung des Körperlichen unter das Seelische resultieren alle Vorzüge ihrer Kunst. Die typische Ähnlichkeit der Gestalten, das reine Oval der Köpfchen, ihre schlanke, biegsame Anmut . . . . . , es dient dazu, in eine ferne Welt zu entrücken, wo alles anmutig und schön ist, die Gefühle zart und fein, in ein Paradies, wo keine Rohheit, kein Mißton die große Harmonie, die himmlische Sphärenmusik stört.«

Digitized by Google

Gegenüber dieser lyrisch-heiteren Auffassung des Madonnenandachtsbildes drang im Verlaufe des Mittelalters eine dramatische durch, die in dem Bilde der Beweinung Christi, der Pieta oder dem Vesperbilde, ihren vollendetsten Ausdruck fand. Diese zweifigurige Gruppe, die ursprünglich nur eine Teilscene der Kreuzigung bildete, wurde mit der wachsenden Bedeutung des Marienkultus zu einer Darstellung der sieben Schmerzen Mariä, wobei die Mutter als Hauptperson zu gelten hatte und Christus — daher die oft ganz auffällige Kleinheit seines Körpers — fast zu einem Attribut der Maria wurde.

Abb. 14. Pieta. Um 1400. Pl. O. 23. H. 106 cm.

Dieselbe Geistesrichtung, die zu dieser neuen Auffassung führte, äußerte sich auch in der Schaffung eines Festes »Mariä Ohnmachtsfeier«, das am Beginn des 15. Jahrhunderts (in Köln erst 1423) eingeführt wurde (F. Schmidt, Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Nordhausen 1888 S. 220) und nun wohl erneuten Anlaß gab zur Fertigung der vielen Pieta-Statuen, die aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten sind. Unter seinen Frühwerken der Holzplastik besitzt das Germanische Nationalmuseum zwei hierher gehörige Beispiele. Das erste (Pl. O. 23; Abb. 14), welches angeblich aus dem Kölner Dom stammt, ist von schwärzlich gebeiztem Nußbaumholz und hat eine Höhe von 106 cm. Maria sitzt auf einer einfachen Bank, deren Vorder- und Seiten-

Digitized by Google

flächen durch aufgesetzte Horizontalleisten geziert sind. Auf ihren Knieen, von ihrer rechten Hand um die Mitte des Leibes gefaßt, von ihrer Linken an den Oberschenkeln gehalten, ruht nach typischer Art der tote Christus, dessen Haupt mit dem von Schmerz verzerrten Antlitz nach rechts niedergesunken ist. Sein linker Arm umfaßt den Hals der Mutter, deren kummervolles Antlitz dem Sohne zugeneigt ist.

Maria ist in ein langes, in der Mitte gegürtetes Gewand gekleidet, ein Manteltuch bedeckt ihr Haupt, zu dessen Seiten je eine Locke auf die Schultern und die Brust herabfällt, und bauscht sich, von links nach rechts über die Kniee geworfen, in reicher Fältelung zwischen den Knieen und vor den Unterschenkeln. Der Heiland ist nur mit dem Lendentuch, das fast bis an die Kniee reicht, bekleidet. Auch von seinem Haupte fallen zwei lange Locken auf die Schultern herab. Er hat einen Schnurrbart, sowie einen in zwei Spitzen auslaufenden Kinnbart. Zwei durcheinandergewundene Hanftaue bekrönen sein Haupt.

Die Gruppe ist schlecht erhalten, die defekten Teile sind roh abgesägt und waren schlecht erneuert, doch sind diese Ergänzungen, mit Ausnahme derjenigen am unteren Gewandsaum und an der Sitzbank, nunmehr wieder entfernt. Es fehlen an der Gestalt der Maria beide Hände, bei Christus der ganze rechte Arm. Die Polychromierung und der Kreidegrund sind völlig entfernt, Farbspuren sind nicht vorhanden, da sie durch die braune Beize zugedeckt wurden. Die Rückseite ist gehöhlt.

Der Eindruck, den die Gruppe macht, ist ein durchaus unerfreulicher; die Roheit, die sich in den äußeren Formen geltend macht, ertötet völlig den edlen geistigen Inhalt der Darstellung und wirkt geradezu abschreckend. Der Schnitzer arbeitet nur mit den derbsten und gröbsten Effekten, zarte Übergänge, das Verfließen der einen Form in die andere, vermag er nicht zu geben. Die derbe Formengebung spricht sich vor allem im ganzen Körperbau aus, weniger in der Gewandfältelung, bei der das Ungeschick des Schnitzers wohl einigermaßen durch das reiche Vorbildermaterial ausgeglichen wurde. Allerdings wird ehemals auch der Kreidegrund und die Bemalung manche Härten gemildert haben. Am deutlichsten zeigt sich die Gestaltungsart an den Rippen Christi und deren abruptem Übergang zu den Weichteilen, es kehrt aber genau so wieder etwa in den Parallelfalten der Stirnen, an den Bart- und Haupthaaren und in den allzu scharf geschnittenen Gesichtern. Das Gewand spannt sich glatt um die Brust der Maria, deren weibliche Formen der Schnitzer noch nicht wiederzugeben verstand; nur durch einige wenige rohe Schrägschnitte läßt er es in die Gürtung übergehen. Sehr reich, und zwar nicht ohne Geschick, ist die über und zwischen den Knieen lagernde Gewandung belebt. Sie kommt den stoff- und faltenreichen Gewändern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts schon sehr nahe, doch fehlt dem Schnitzer noch die Fähigkeit einer durchgehenden wirklich freien plastischen Durcharbeitung. Der Stoff lastet noch zu sehr am Körper, seine Fülle tritt noch nicht in jener Schönheit in Erscheinung, wie sie das beginnende 15. Jahrhundert zu geben verstand.

Digitized by Google

Die Datierung des Stückes ist schwierig, da für den Ort der Entstehung zuverlässige Angaben fehlen. Auf die vage Notiz, das Stück habe »angeblich« im Kölner Dom gestanden, kann ich, ganz abgesehen von der Unbestimmtheit derselben, aus stilistischen und künstlerischen Gründen kein Gewicht legen. Selbst wenn diese Herkunft fest stände, so hat doch das Stück so wenig von der Kölner Art, die uns an den vorbetrachteten Arbeiten aufs klarste entgegentrat, es verhält sich vielmehr so gegensätzlich zu ihr, daß es zweifellos nicht aus dem eigentlichen Kölner Kunstkreise stammt. Von den mir bebekannten älteren plastischen Gruppen der Pieta, die regelmäßig leider nicht

Abb. 15. Pieta. 15. Jahrh. Pl. O. 24. H. 69,5 cm.

datiert sind, stimmt keine so weit mit der hier behandelten überein, daß man auch nur die Vermutung einer identischen örtlichen Herkunft aussprechen könnte. Relativ nahe steht ihr — ich kann nur nach der Abbildung urteilen — die in den Bau- und Kunstdenkmälern von Wesfalen (Band Münster-Land, Tafel 111 Nr. 4) abgebildete Pieta der Kapelle von Telgte, die dort seltsamer Weise »Übergang« datiert ist. Die große Anzahl teilweise sehr feiner Vesperbilder dieses stoffreichen weichen Faltenstils, die das Kunstinventar Oberbayerns veröffentlicht hat und die von Riehl in seiner Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern (a. a. O. S. 70 ff.) einer eingehenden kunsthistorischen Würdigung unterzogen sind, sind bei einer Datierung von etwa 1400 bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts doch wesentlich entwickelter als

unser Stück, andrerseits greift aber bei unserem Original der Faltenstil so sehr in das 15. Jahrhundert hinüber, daß ich keine genauere Datierung als »um 1400« zu geben wage.

Nur kurz sei die zweite Pieta unserer Sammlungen erwähnt, die sehr wahrscheinlich der hier betrachteten Gruppe der Frühdenkmale nicht zeitlich angehört und nur infolge ihres rustikalen Fortschleppens älterer Motive den älteren Werken zugerechnet werden kann. Das Stück (Pl. O. 24; Abb. 15), dessen Herkunft unbekannt ist, ist aus Lindenholz und 69,5 cm hoch; die Rückseite ist hohl. Maria, in ein oben sehr enges, unten weites Gewand und in das über die Kniee geworfene Kopfmanteltuch gekleidet, blickt mit rechtsseitiger Neigung des Kopfes zu dem auf ihrem Schoße sitzenden und nur mit dem Lendentuche bekleideten bärtigen Sohn herab. Ihre Rechte umfaßte ehemals die Schulter Christi, ihre Linke hält über seinen Knieen hinweg seine rechte Hand gefaßt. Die Figur war auf Kreidegrund bemalt; die zahlreichen Farbspuren beweisen, daß das Gewand der Maria rot, ihr Mantel blau gewesen ist. Christi Haare waren schwarz, die Bank und die Fußplatte grün. Es fehlt der ehemals angesetzte linke Arm der Maria.

Die große Roheit dieser jedes künstlerischen Wertes baren Figur läßt dies Stück älter erscheinen, als es tatsächlich ist. Der allgemeine Eindruck ist der einer minderwertigen Arbeit des späteren 14. Jahrhunderts, doch dürfte es tatsächlich in das vorgeschrittene 15. Jahrhundert zu setzen sein. Die Durchbildung der Gesichtszüge, vor allem auch das trotz des geringen künstlerischen Könnens entwickelte Vermögen des Schnitzers, den weiblichen Körper zu charakterisieren, ebenso die Faltenstilisierung, in der der Schnitzer zwar auch nur primitivste Mittel anwendet, deren Motive jedoch zu der ruhigen Einfachheit des 14. Jahrhunderts gegensätzlich sind — vergl. als typische Beispiele des späten 14. Jahrhunderts etwa: Katalog des Bayerischen Nationalmuseums VI Nr. 519 und Tafel IX — lassen auf ein bäuerliches Werk der Spätzeit des Mittelalters schließen.

Wir wenden uns nunmehr einer anderen Gattung von Holzbildwerken zu, den Kruzifixen. Frühe Holzkruzifixe sind nicht selten, da schon mit dem 11. Jahrhundert der Kruzifixus zum selbständigen Andachtsbilde wurde und sich ferner nach kirchlichen Vorschriften in jeder Kirche eine oder mehrere Darstellungen des Gekreuzigten befinden mußten. Daß diese sehr altertümlichen Figuren, mit denen sich oft ein Wunderglaube verband, pietätvoll geschont wurden, ist leicht erklärlich, und das bedingte die Erhaltung sehr vieler dieser kunstlosen, aber oft doch recht eindrucksvollen Stücke.

In seiner mehrfach genannten grundlegenden Abhandlung über die Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts weist B. Riehl (S. 25) darauf hin, ein wie hervorragendes Interesse die künstlerische Geschichte des Kruzifixes in den früheren Perioden verdient, weil dieses allein in jenen Zeiten die Gelegenheit bietet, gleichzeitig die beiden wichtigsten Probleme der christlichen Plastik, die Durchbildung der Formen des menschlichen Körpers, sowie die Erfassung und

Digitized by Google

Wiedergabe des seelischen Momentes des Leidens und Sterbens in ihrer Entwicklung zu verfolgen.

Das Germanische Nationalmuseum ist in der glücklichen Lage, vier frühmittelalterliche Holzkruzifixe zu besitzen, unter denen allerdings nur zwei den ältesten Viernägeltypus zur Darstellung bringen. Das erste derselben (P. O. 34; Abb. 16), das aus Urach stammt, ist von Lindenholz und hat eine Höhe von 141 cm, eine Breite von 144 cm. Der Leib Christi hängt fast senkrecht an dem (jetzt verlorenen) Kreuze; nur eine leichte Drehung der Unterschenkel nach rechts bringt eine unbedeutende Abweichung der Kniee aus der Vertikalen. Die besonders angesetzten Arme sind fast horizontal ausgestreckt,

Abb. 16 Kruzifix. Um 1200. Pl. O. 34. H. 141 cm.

doch ist wie die linke Schulter, so auch der linke Arm ein wenig höher gestellt. Das bärtige Antlitz, dessen Augen geschlossen sind, ist nach rechts geneigt, das Haar ist in der Mitte gescheitelt und in Parallelsträhnen nach hinten gestrichen; eine in drei Strähne sich teilende Locke — dieselbe Dreiteilung findet sich sehr häufig, so beispielsweise auch an dem Kruzifix von S. Petronio in Bologna vom Jahre 1159, an einem frühen Kruzifix in St. Jakob in Regensburg und an anderen — fällt beiderseits auf die Schultern. Die Beine sind parallel gestellt; die Füße neben einander genagelt. Ein Lendentuch bedeckt Unterkörper und Oberschenkel bis an die Kniee. Es ist durch einen Riemen um den Körper gegürtet; zwei symmetrisch angeordnete Tuchknoten, um die kunstvoll der Riemen geschlungen ist, heben den unteren Saum des Tuches und geben Gelegenheit, eine kunstvoll drapierte Fältelung über den

Digitized by Google

Knieen anzubringen. An beiden Hüften fallen die Tuchenden über die Gürtung nach außen herüber.

Eine so gekünstelte Verknotung wiederzugeben, scheint bei den Plastikern dieser Zeit besonders beliebt gewesen zu sein, wie viele Denkmale beweisen. Ich erwähne als besonders charakteristische Beispiele etwa den großen Holzkruzifixus im Münchener Nationalmuseum, das im westfälischen Kunstinventar abgebildete Stück zu Walstedde oder den bekannten Kruzifixus zu Innichen in Tirol; ferner aus der Kleinplastik die vielen kleinen als Buchdeckelschmuck oder als Tragkreuze verwandten Bronzekruzifixe der spätromanischen Zeit.

Unser Stück ist gut erhalten, auch die alte Bemalung auf dem Kreidegrund ist noch vorhanden; der Körper ist fleischfarben, die Haare sind braun, das Lendentuch braunrot, seine Unterseite, die in den Knoten, an den seitlichen Überschlägen und in der Fältelung des Saums sichtbar wird, ist leuchtend rot. Ebenso sind an den entsprechenden Stellen rote Blutspuren angegeben. Es fehlen nur einzelne Teile der Finger sowie die Füße; doch beweisen die Stümpfe mit Sicherheit, daß die Figur den Viernägeltypus zur Darstellung bringt. Die Rückseite hat zum Zwecke der Entlastung eine kastenartige Vertiefung.

Wenn auch der Allgemeineindruck der Figur ein sympathischer ist, so muß man doch den Verfertiger derselben als künstlerisch roh bezeichnen. Der Versuch einer detaillierteren Nachbildung der Natur ist gemacht, der Erfolg blieb jedoch ein ziemlich geringer. Die Auffassung der einzelnen Formen ist flau und unbestimmt. Der Körper, der in seinen Umrissen der Werkform des Holzes noch sehr nahe bleibt, ist fast gar nicht modelliert, auch die zeichnerische Angabe der Rippen und ihres Übergangs zu der flachen Brust kann nur rein schematisch genannt werden. Immerhin deutet aber die Neigung des grob gezeichneten Kopfes mit seinen großen halbkugelig vortretenden geschlossenen Augen, sowie das seitliche Ausweichen der Unterschenkel und die Erhöhung der linken Schulter auf ein bewußtes Abweichen von jenem bisher üblichen und auch sonst in der Statue noch herrschenden Prinzipe der Frontalität. Besser ist das Lendentuch mit seinen äußerst real wiedergegebenen Verknotungen behandelt. An dem Saum tritt uns genau das gleiche Prinzip der symmetrisch festgedrückten Zickzackfalten entgegen, wie wir es bereits an der an zweiter Stelle behandelten Sitzstatue der weiblichen Heiligen (Abb. 2) beobachten konnten. Sehr unangenehm fallen die viel zu hoch angesetzten rohen Ohren auf.

Der zweite Kruzifix des Viernägeltypus (Pl. O. 36; Abb. 17) ist 103 cm hoch und 91 cm breit, das Material ist Lindenholz; nur der Körper ist erhalten, während das Kreuz verloren gegangen ist. Das Bildwerk stammt aus einer Kirche am Bodensee.

Der hagere Leib Christi hängt mit ausgestreckten, doch leicht erhobenen Armen, die auch hier besonders angesetzt sind, am Kreuze. Die rechte Hüfte ist stark ausgebogen, die fast parallel gerichteten Füße waren mit je einem Nagel, anscheinend auf einem Suppedaneum, befestigt.

Digitized by Google

Der Kopf ist vorgeschoben und stark nach rechts geneigt; das Gesicht ist bärtig und zwei sich spaltende Locken fallen über die nur an den Läppchen sichtbaren Ohren zu beiden Seiten auf die Achseln herab. Ein scharfer Horizontaleinschnitt um den überhohen Scheitel deutet an, daß sich hier ehemals ein Reif befand. Das Lendentuch reicht bis an die Kniee; es ist durch ein Tau um den Körper gegürtet und vorne durch einen kunstvollen Knoten befestigt. Zu beiden Seiten fallen die Tuchenden über die Gürtung herab. Die Rückseite ist gehöhlt.

Abb. 17. Kruzifix. Erste Hälfte des 13. Jahrh. Pl. O. 36. H. 103 cm.

Die Figur ist in späterer Zeit mit einer dicken weißlichen Ölfarbe bemalt. Wahrscheinlich war auch die älteste Bemalung des nackten Körpers weißgrau, vielfache Spuren zeigen, daß das Lendentuch rote Färbung hatte.

Die Arbeit ist sehr roh und repräsentiert eine tiefe Stufe künstlerischen Schaffens. Durch die Ausbeugung der Hüfte wird zwar der Versuch gemacht, dem Körper etwas Leben einzuflößen, allein dies Mittel ist doch ein zu äußerliches und drastisches, um eine tiefer gehende Wirkung zu erzielen. Die Versuche des Schnitzers, den menschlichen Körper naturgetreu zu gestalten, sind interessant, doch bleibt der Erfolg ein recht geringer. Das Hervortreten der Bauchpartie, die zahllosen parallelen Linien, die das Knochengerüst des Brustkorbes zur Darstellung bringen sollen, alles dies deutet doch eine recht primitive Stufe an und wirkt fast wie eine Karrikatur.

Digitized by Google

Geradezu abschreckend ist die Rohheit in der Wiedergabe der Gesichtszüge; die glotzenden schräge gestellten Augen, die zurücktretende unproportionierte Kinnpartie, die eingefallenen Backen und die übermäßig stark markierten Züge in den von der Nase zum äußersten Mundwinkel sich hinziehenden Gesichtsflächen, alles dies zeigt zwar deutlich das Streben des Schnitzers den »Leidensmann« charakteristisch darzustellen, allein sein Können hielt nicht mit seinem Wollen gleichen Schritt und so konnte nur eine groteske Verzerrung des beabsichtigten Ideals daraus werden.

An dritter Stelle ist der große Kruzifixus (Pl. O. 33; Tafel V) zu nennen, der sich nach einer alten Katalognotiz ehemals als Triumphkreuz in der Kirche St. Maria im Kapitol zu Köln befand. Leider steht mir nicht geeignetes älteres bildliches Material zur Verfügung, um die Herkunft mit Sicherheit feststellen zu können; aus der Literatur, soweit diese mir zur Hand war, konnte ich eine Identifizierung nicht vornehmen.

Der Körper, der noch an dem alten wohlerhaltenen Kreuze von Fichtenholz befestigt ist, ist von Lindenholz und hat eine Höhe von 220 cm, eine Breite von 200 cm. Das Kreuz, das 352 cm hoch und 263 cm breit ist, ähnelt in seiner Ausstattung dem bei Matthaei (Holzplastik in Schleswig-Holstein. Tafel II Nr. 5) abgebildeten des Hüruper Kruzifixus: es hat in der Mitte eine teller- oder kranzartige Erweiterung, der Stamm ist mit kreisrunden, ausgehöhlten Ansätzen versehen, nur laufen die Kreuzesenden nicht, wie dort, in kreisrunde Verstärkungen aus, sondern verbreitern sich in geschweifter Umrißlinie.

Mit ausgebreiteten Armen, die stark nach oben gestreckt sind, hängt der Leib des Herrn mit einer ausgesprochenen Neigung nach rechts am Kreuze. Sein bebartetes und von Locken umrahmtes, mit einem Blattreif gekröntes Haupt ist schrägerechts nach vorne geneigt, die Kniee sind nach links geschoben, die Füße über einander gelegt und von einem Nagel durchbohrt. Ein Lendentuch, dessen Gürtung nicht klar zum Ausdruck kommt, mit komplizierten Fältelungen und Überschlägen an beiden Seiten ist unter den Hüftknochen befestigt und reicht bis zu den Knieen.

Die Figur, die hinten gehöhlt ist und bei der Arme und Kopf besonders gearbeitet und angesetzt sind, ist sehr gut erhalten. Es fehlt nur die hintere Blattzacke der Krone; ergänzt sind das untere Glied des Daumens, sowie die ganzen Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand, ferner die linke Blattzacke der Krone.

Die häßliche Ölfarbenbemalung — weiß-gelb mit Goldbronze — wird dem 17. oder 18. Jahrhundert entstammen; ursprünglich waren, wie unter jenem Farbauftrag deutlich ersichtlich ist, das Fleisch weiß mit rosa Tönung im Gesicht, die Haare braun, der Schurz blau und die Krone golden. Über die ehemalige Färbung des Kreuzes war nichts Sicheres festzustellen, vielleicht entsprach sie der heutigen.

Wenngleich, wie später nachzuweisen sein wird, alle drei bisher betrachteten Kruzifixe hinsichtlich ihrer Entstehungszeit nicht allzu sehr differieren dürften, so steht doch diese Kölner Arbeit künstlerisch erheblich höher als

Digitized by Google

die anderen. Die Entwicklungsstufe ist ja noch eine primitive, aber innerhalb dieser zeigt sich der Schnitzer doch als ein selbstständig denkender und beobachtender feinsinniger Künstler. Er vermag dem Körper einen wirklich ausgesprochenen Leidenszug aufzuprägen; der Beschauer ist gezwungen, dem Meister zu glauben, was er zur Darstellung bringt, er muß sich in die beabsichtigte Stimmung einfühlen.

Schon in der Verschiebung der Richtlinien des Körpers spricht sich das feine Empfinden des Meisters aus; der Eindruck des natürlichen Hängens und damit des Leidens drängt sich durch diese nicht wie vorher gewaltsame, sondern scheinbar ungewollte Abweichung von der Senkrechten und damit von der starren Frontalität dem Beschauer zwingend auf. Und dieser Eindruck wird verstärkt durch das nicht minder ungewollte kraftlose Seitwärtsneigen des Hauptes. Weniger glücklich ist der Meister in der Wiedergabe des Gesichtsausdrucks; der schwierigen Aufgabe des höchsten Schmerzaffektes war er noch nicht gewachsen, und so mußte er sich damit begnügen, dem allerdings gut durchgearbeiteten Antlitz den Ausdruck eines ruhig Schlafenden zu geben. Sehr fein und reich ist dagegen wieder die Modellierung der Brust und des Bauches. Die Rippen entbehren zwar anatomischer Richtigkeit, allein die durch das Knochengerüst bewirkten und durch die Hautdecke wieder ausgeglichenen Hebungen und Senkungen, vor allem aber der ganz vorzüglich wiedergegebene Übergang zu der weichen Bauchpartie verraten doch schon ein eingehendes und zielbewußtes Naturstudium, das sich mit einem feinen künstlerischen Empfinden paart. In dieser Hinsicht — allerdings auch nur in dieser — steht das Werk selbst dem herrlichen zeitgenössischen Wechselburger Kruzifixus nicht nach. Viel weniger gut sind die mageren Extremitäten, vor allem die Arme, und gar bei der klotzigen Wiedergabe des Lendentuchs mit seinen unwahrscheinlichen Seitenfalten versagt das Können des Meisters vollkommen. Man sieht, es ist noch die Zeit der tastenden Versuche; für eines sind dem Künstler die Augen geöffnet, für anderes noch nicht, und so erklärt sich in seinem Werke jener seltsam-krasse Widerspruch zwischen feiner Empfindung und unkünstlerischer Roheit, der in einer Zeit fortgeschrittenerer Entwicklung undenkbar wäre.

Über den Kruzifixus im allgemeinen und die den einzelnen Perioden eigene Auffassung und Darstellungsweise hat zuletzt Matthaei in seiner »Holzplastik in Schleswig-Holstein« S. 23 ff. zusammenfassend gehandelt. Nach Matthaei, der sich in seinen Forschungen vor allem auf Kraus stützt, wird dem in der romanischen Zeit vor dem Kreuze stehenden oder an dasselbe genagelten Christus mit dem Typus des Heldenjünglings im Verlauf des 12. Jahrhunderts die Königskrone hinzugefügt; seine Kleidung ist das Lendentuch oder ein langer Rock. Die letztere Bekleidungsart führte zu einer Zeit, wo nur der mit dem Schurz bekleidete historisch aufgefaßte Christus den Andächtigen geläufig war, zur Entstehung der Legende einer neuen weiblichen Heiligen, der Wilgefortis oder Kümmernis, einer in ihrem Wesen heute noch nicht ganz aufgeklärten Heiligen, deren Legende oft, vornehmlich im schiffahrttreibenden Norden, mit den Sagen vom Volto Santo in Lucca durch-

Digitized by Google

setzt wurde und von der auch das Germanische Museum ein plastisches Bildwerk vom Schlusse des Mittelalters besitzt (Pl. O. 134). Zu der gleichen Zeit, also schon im 12. Jahrhundert, machte sich aber im Gegensatz zu dieser symbolischen Auffassung eine mehr historische geltend, infolge derer der Gekreuzigte als Sterbender oder Toter dargestellt wurde. Der Übergänge zwischen beiden Auffassungen gibt es viele, meist blieb auch dem historisch aufgefaßten Heilande die symbolische Krone, die erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts (Riehl S. 26) verschwand. Mehr und mehr trat dann der reine Ausdruck des Leidens in den Vordergrund, um schließlich mit dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts ausschließlich herrschend zu werden.

Als ein wichtiges äußerliches Merkmal bei der Datierung frühmittelalterlicher Kruzifixe pflegt man das Aufkommen des Dreinägeltypus anzusehen, und in der Tat wäre dies ein treffliches Hilfsmittel, wenn diese neue Auffassung sich zu einer fest bestimmbaren Zeit geltend gemacht hätte. Wenn auch, wie Kraus nachgewiesen hat, schon die Dichtung des 12. Jahrhunderts von den drei Nägeln Christi spricht, so wurde doch, wie mit Recht behauptet wird, diese Darstellung erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bei den Werken der bildenden Kunst allgemein üblich; allein dies beweist infolge der durchgehenden Undatiertheit der Frühwerke für den Einzelfall durchaus nichts.

Die Gesamtauffassung sowie die Äußerlichkeiten können demnach zwar einen leisen Anhalt für die Datierung geben; trotzdem wird man aber das Schwergewicht auf die stilistische Durchbildung der Körperformen zu legen haben, wenn man auch hier, wie schon an einleitender Stelle ausgeführt ist, stets festhalten muß, daß die Fehlerquelle eine sehr große ist. Der älteste steife Stil, der, wie Riehl (a. a. O. S. 25) mit Recht betont, einfach ein streng archaischer ist und keineswegs in byzantinischen Einflüssen gründet, erfuhr mit dem Übergang zum 13. Jahrhundert eine Belebung, die dann gegen Ende desselben Jahrhunderts zu der gotischen Art extremer Heftigkeit in Ausdruck und Bewegung ausartete. Allerdings darf man diese Beurteilung nur als Durchschnittswertung auffassen; denn Ausnahmen — ich denke etwa an den sehr belebten und historisch aufgefaßten Kruzifixus im hortus deliciarum (um 1175) — sind nicht selten.

Der an erster Stelle betrachtete Kruzifixus (Abb. 16) dürfte, wenngleich ihm die Krone fehlt (ein Bohrloch an der Stirne scheint allerdings auf eine solche hinzudeuten) nach Auffassung und Stil der älteste sein. Die Technik des Schnitzers ist eine recht geringwertige, sein künstlerisches Sehen ist unentwickelt, die Werkform des runden Baumstammes bleibt für die Körpergestaltung fast ausschließlich maßgebend. Nur die Neigung des Hauptes und die ein wenig aus der Vertikalen verschobenen Kniee führen einen Anflug von Belebung herbei. Die Arbeit wird der Gruppe der um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert entstandenen Arbeiten einzureihen sein. Die scharfbrüchige Stilisierung der zierlich gelegten Falten des Herrgottsrocks, die sich im Prinzip wenig von der in Abb. 2 wiedergegebenen thronenden Heiligen unterscheidet, führt ebenfalls auf diese Zeit.

Digitized by Google

Viel roher, aber doch in der Auffassung entwickelter ist der in Abb. 17 wiedergegebene Kruzifixus, der, wie auch das große Kölner Triumphkreuz (Tafel V) in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein wird. Gegen eine spätere Zeit spricht bei letzterem vor allem die derbe und klotzige Behandlung des Lendentuchs

Etwas jünger, aber nach Maßgabe der Krone schwerlich weit in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hineinreichend, wird der sehr verwitterte Holzkruzifixus (Pl. O. 35; Abb. 18) sein, der von der Spitalbrücke zu Saalfeld in Thüringen stammt. Er ist von Lindenholz, 98 cm hoch und jetzt 85 cm breit, das Kreuz fehlt. Der Körper, der mit dem an der linken Seite

Abb. 18. Kruzifixus. Aus Saalfeld. Zweite Hälfte des 13. Jahrh.
Pl. O. 35. H. 98 cm.

durch einen Knoten geschickt gerafften Lendentuch bekleidet ist, ist rechts ausgebogen, der rechte Fuß deckt den linken und beide sind mit einem Nagel durchbohrt. Das Haupt ist gekrönt, das Antlitz, das auf die rechte Seite geneigt ist, scheint scharf geschnitten gewesen zu sein. Die angesetzten dünnen Arme, sind etwas nach oben gestreckt; von der rohen rechten Hand sind nur drei Finger erhalten, die linke Hand fehlt. Das Stück, das wohl lange im Freien hing, ist so sehr von der Witterung mitgenommen, daß es künstlerisch nicht mehr gewürdigt werden kann. Doch zeigen die Grundzüge, daß die Gesamtauffassung eine viel freiere war als an den vordem betrachteten Werken.

Den entwickelten hochgotischen Typus mit seinen fast übertreibenden Gliederverenkungen und seiner tiefen seelischen Empfindung verkörpert gut

Digitized by Google

ein sehr feiner, angeblich aus Köln stammender Kruzifixus von Eichenholz (Pl. O. 308; Abb. 19), bei dem ebenfalls das Kreuzesholz fehlt. Das rundplastisch gearbeitete Figürchen ist 37 cm hoch und 31 cm breit.

Christus hängt mit stark ausgebogener linker Hüfte am Kreuzesstamm, sein Haupt ist mit einer leichten Neigung nach rechts vorwärts gesunken. Die langen Locken, die sein schmerzerfülltes bärtiges Gesicht umrahmen, sind nach vorne gefallen und hängen zum Teil frei vor dem Antlitz. Der Körper ist durch eigene Schwere tief nach unten gesunken; die Arme sind daher schräge nach aufwärts gestreckt, die Kniee aber sind, da die von einem Nagel durchbohrten Füße fest in ihrer Lage verbleiben mußten, in scharfer Knickung nach links herausgedrückt (die seitlich aufgenommene Ab-

Abb. 19 Kruzifixus. Um 1400. Pl. O. 308. H. 37 cm.

bildung versagt hier). Ein Lendentuch mit breitem Überschlag liegt mit einfacher Faltung um die Hüften. Es fehlen an der rechten Hand der kleine Finger, an der linken alle Finger mit Ausnahme des Daumens. Ergänzt sind die rechte Hand sowie der Daumen der linken Hand, ferner Teile der Locken.

Das Stück war ehemals polychromiert, wie die Reste des Kreidegrundes in den Poren anzeigen.

Das seelische Moment, das uns in diesem Stück entgegentritt, ist grundverschieden von dem der anderen Bildwerke. Wenn auch schon bei jenen sich durch das Leiden die historische Auffassung geltend machte, so milderte doch noch immer eine gehaltene Ruhe den Affekt, und die Krone wies deutlich darauf hin, daß bei dem Verfertiger die alte Reminiszenz an den Beherrscher der Welt, der vor dem Kreuze triumphierend dasteht, nicht unwesentlich mitwirkte. All dieses ist jetzt abgestreift; wir haben hier voll

Digitized by Google

ausgebildet und in einem charakteristischen Beispiel jenen Typus, dessen Begründung Kraus treffend gibt, wenn er sagt: »der ausgebogene, stark geschwungene Körper, der oft so heftige Ausdruck des leidvollen Antlitzes, die Verrenkung der Glieder, alles das sind Züge jener tiefgreifenden seelischen Erregung, welche als ein Erzeugnis der allgemeinen Verfassung der Geister dem 14. und 15. Jahrhundert eigen ist und in der gesamten Skulptur und Malerei der gotischen Periode wiederkehrt« (Gesch. d. christl. Kunst II 1, S. 324).

Die Durchbildung des Körpers ist eine sehr feine und dezente und zeugt von einem relativ großen anatomischen Verständnis des Schnitzers. Auch die gewaltsame Bewegung des Körpers ist gut erfaßt und wiedergegeben. In krassem Widerspruch dazu stehen seltsamerweise die wenig durchgebildeten Arme. Das Vollendetste an dem Stücke ist der äußerst fein erfaßte Kopf mit den scharfgeschnittenen und lebensvollen Zügen eines Leidenden. Die naturalistische Modellierung derselben, die subtile Durchführung des Bartes, überhaupt die künstlerisch fein durchgebildete Anlage des Kopfes läßt sich zeitlich schlecht vereinen mit der verzerrten Körperhaltung und der stilistischen Auffassung des Lendentuchs. Diese beiden letzten Momente scheinen im Großen und Ganzen aus dem Können und der Geschmacksrichtung vom Ende des 14. Jahrhunderts hervorgegangen zu sein. Von datierten Skulpturen, die annähernd die gleiche Auffassung zum Ausdruck bringen, ist mir nur ein zwar etwas roheres, aber doch zeitstilistisch ziemlich identisches Relief in Kneiting bei Regensburg bekannt, das drei im Jahre 1368 ertrunkenen Nonnen errichtet ist. Auch der mittlere Kruzifix am Portal von St. Lorenz in Nürnberg (nach Pückler-Limpurg ca. 1350—1360 entstanden) bietet einige Analogien. Mit dieser Datierung steht aber die gehaltvolle und vornehmrealistische Durchbildung des Hauptes in unüberwindbarem Gegensatz, die fast an das Ende des 15. Jahrhunderts verweist. Da sich aber die stilistischen Merkmale des späten 14. Jahrhunderts in so hohem Maße geltend machen, so wage ich nicht, die Arbeit später als um 1400 anzusetzen. Ich betone jedoch, daß ich diese Datierung als eine rein hypothetische ansehe, die durchaus einer Bestätigung bedarf. Diese muß erst noch in der Tatsache, daß die Kölner Schnitzschule des frühen 15. Jahrhunderts bereits so vollendet durchgebildete Köpfe zu schaffen wußte, gegeben werden.

Die Figur eines stehenden Königs (Pl. O. 312; Abb. 20), Eichenholz, 55 cm hoch, welche durch Schenkung in das Germanische Nationalmuseum gelangte und aus den Moselgegenden stammt, ist nach Material und Herkunft, vor allem aber stilistisch, ebenfalls dem niederrheinischen Kunstkreise einzureihen. Die Figur des Heiligen, dessen Haupt mit einem niedrigen, oben ausgebogten Kronreif bedeckt ist, wird wohl — man vergleiche z. B. die in der Haltung fast identische Figur des »Caspar« im Münchner Nationalmuseum (Katalog Bd. VI 1896 S. 328 und Tafel IV; erste Hälfte des 14. Jahrhunderts — ein Teilstück der Gruppe der drei Weisen aus dem Morgenlande sein, und zwar scheint nach den offenbar jugendlichen Gesichtszügen zu urteilen der Jüngste dargestellt zu sein.

Digitized by Google

Abb. 20. Heiliger König. Niederrheinisch. Mitte des 14. Jahrh. Pl. O. 312. H. 55 cm.

Die Last des ziemlich unproportionierten Körpers ruht bei etwas gezwungener Körperhaltung auf dem rechten Fuß, der linke ist entlastet zurückgesetzt. Ein langes faltiges Gewand umhüllt den ganzen Körper, dessen rechte Hüfte so ausgebeugt ist, daß in der Vorderansicht die Umrißlinie der ganzen Figur einen Bogenabschnitt bildet. Die rechte Hand ist gegen die Brust erhoben und hält senkrecht eine Rolle, die linke ist geballt vor den Bauch gelegt. Der Kopf ist scharf nach links gewendet, ein Kontrapost zu der nach rechts gewandten Stellung des Unterleibs, der in dem legendenhaften Zuge von dem scheuen Zögern des jüngsten Königs seinen Grund haben mag. Horizontal abgeschnittene Haare schließen unter der Krone die hohen Stirne ab, während das ziemlich leere Antlitz seitlich von sehr schematisch stilisierten, genau symmetrischen Locken umrahmt wird. Die Figur ist auf der Rückseite flach und unbearbeitet.

Die Arbeit ist im allgemeinen gut erhalten, wenn auch vielfach kleinere Stücke abgebröckelt sind. Es fehlen die ehemals angesetzten Spitzen der Schuhe. Die Polychromie und der Kreidegrund sind gänzlich entfernt; nur noch vereinzelte Farbspuren auf der Rückseite beweisen, daß der Mantel blaue Färbung hatte.

Nachdem wir mit dem vorhinbetrachteten Werke in eine bereits vorgeschrittene Epoche plastischer Kunstübung gekommen waren, fällt hier das durch die wesentlich frühere Entstehungszeit bedingte größere Ungeschick in der Wiedergabe des menschlichen Körpers ganz besonders auf. Die Arbeit ist zwar voll feiner Empfindung und Anmut, und der ausführende Schnitzer war zweifellos ein für seine Zeit bedeutender Meister, aber er war doch an die Schranken seiner Zeit gebunden. Das zeigt sich besonders deutlich in dem auffallenden Mißverhältnis zwischen Ober- und Unterkörper. Während das der Zeit eigene Ungeschick bei den Sitzfiguren meist den Unterkörper verkürzte, zeigt unsere Statue das entgegengesetzte Extrem, ein Fehler, den sie mit den meisten Standfiguren des 14. Jahrhunderts zu teilen hat. Und fast puppenhaft erscheinen gegenüber der Gesamtgröße die Ärmchen und Händchen, denen man ihren Knochenbau nicht anzusehen vermag. Auch das flache Gesicht ist ziemlich schematisch, die Locken gleichen fast schnörkelhaften Ornamenten. Der Faltenwurf der Gewandung ist sehr einfach, er klebt noch am Körper und die faltigen Säume wollen sich noch nicht von ihm loslösen.

Die Zartheit in der Auffassung, die Weichheit und Anmut, die der ganzen Figur eigen ist, daneben, allerdings nicht so zwingend, auch das Material weisen auf den Kölner Kunstkreis hin. Auch die Eigenart in der Auffassung

Digitized by Google

und Wiedergabe des Gesichts deutet auf diesen örtlichen Zusammenhang; beides kehrt fast identisch an einen König der Anbetung im Dreikönigenthörchen zu Köln wieder. (Abgeb. bei Münzenberger, Altäre XV 10 und XVIII 10.) Leider ist es mir nicht gelungen, eine genauere Datierung dieser Arbeit aufzufinden, wie überhaupt die ganze Kölner Plastik noch ihrer Bearbeitung und Publizierung harrt. Die Schnitzereien des Klarenaltars aus dem Ende des 14. Jahrhunderts sind zu frei und durchgebildet, als daß unsere Arbeit gleichzeitig oder gar später sein könnte. Größer sind die Analogien mit den Apostelfigürchen in der Kirche der hh. Aposteln zu Köln, die von Münzenberger (XV 5 und 6, sowie Text Seite 214) wohl etwas zu spät an das Ende des 14. Jahrhunderts gesetzt werden. Mit der Verlegung

Abb. 21. Maria im Wochenbett. Niederrheinisch. Mitte des 14. Jahrh.
Pl. O. 18. Br. 60 cm. H. 54 cm.

in die Mitte des 14. Jahrhunderts dürfte man der Entstehungszeit unserer Statue nahe kommen.

Die künstlerisch unbedeutende Darstellung einer Maria im Wochenbett (Pl. O. 18; Abb. 21) sei nur kurz erwähnt. Das fast freiplastische Bildwerk von Lindenholz ist 60 cm breit und 54 cm hoch. Auf einem Lager mit einem Kissen als Rückenstütze ruht Maria; ihr Kopf ist links vom Beschauer. Sie ist in ein Hemd mit schmalem, rundem Halsausschnitt gekleidet, ein Tuch verhüllt ihren Unterkörper und breitet sich in bogigen, durch eine Raffung in der Mitte getrennten Faltenzügen vor der Bettlade aus. Auf dem Schoße der Maria sitzt, von ihren beiden Händen gehalten, das nackte krausköpfige Kind mit übereinandergeschlagenen Beinen, das sein rechtes Ärmchen nach der Brust der Mutter ausstreckt. Das zart lächelnde Antlitz der Maria ist geradeaus gewandt, der Blick in die Ferne gerichtet, sodaß der Kopf dem

Digitized by Google

Beschauer in Profilansicht erscheint; das Haar ist in der Mitte gescheitelt, die Locken fließen auf den Rücken und die Brust herab. Ein kranzförmiger Einschnitt um den Oberkopf deutet an, daß das Aufsetzen einer Krone beabsichtigt war. Das Bildwerk steht auf einem glatten, unten mit einer Profilleiste abschließenden Sockel, der mit einem gemalten fortlaufenden Ornament von rundbogigen Vierpässen mit abwechselnd roter und grüner Ausmalung geziert ist. Es fehlt der linke Unterarm des Kindes. Die Rückseite ist unbearbeitet und hohl.

Die Bemalung, die auf Kreidegrund mit teilweiser Verstärkung durch Leinen aufgetragen ist, ist sehr beschädigt, doch noch deutlich erkennbar. Das Bettuch ist golden, seine am Überschlag des Kopf- und Fußendes sichtbare Futterung weiß; das Kopfkissen ist golden mit roter, wahrscheinlich auch weißer Musterung. Das Hemd ist golden, das Gesicht rosig mit roten Backen, roten Lippen und blauen Augen, die lockigen Haare sind golden. Der Körper des Kindes ist weißlich, seine Augen sind blau, seine Locken golden.

Das Stück, welches in Köln erworben wurde, paßt trotz seiner rohen Formengebung gut in den Kölner Kunstkreis, insbesondere verweist die Ähnlichkeit der Gesichtsform und des Gesichtsausdrucks der Maria in die Nähe der oben betrachteten Kölner thronenden Madonna (Pl. O. 25; Abb. 10). Noch deutlicher tritt jene eigentümliche zarte Anmut in Erscheinung, wenn man das Stück mit einer annähernd gleichzeitigen Darstellung genau desselben Motivs aus einem anderen Kunstgebiet, etwa mit der in der Mitte des 14. Jahrhunderts gefertigten Geburt Christi im Bayerischen Nationalmuseum vergleicht (Katalog VI 1896. Nr. 455 und Tafel V.), die aus Kloster Heggbach in Oberschwaben stammt. Trotz aller äußeren Ähnlichkeit ist der innere Gegensatz doch ein fundamentaler.

Ebenfalls gehört in die Kölner Schule das Reliefbild eines Gekrönten (Pl. O. 1; Abb. 22), Birnenholz mit rückwärtiger Auflage von Fichtenholz, 74 cm hoch. Auf einem niederen Sockel erhebt sich die Figur des auf einer kissenbelegten Bank sitzenden Königs. Sein nackter rechter Fuß ist fest auf den Boden gestellt, der linke, verdeckt von der Stoffmasse, zurückgeschoben, so daß das rechte Knie etwas höher steht als das linke und die Schoßfalten unsymmetrisch werden. Der Oberkörper ist ein wenig aus der Frontansicht verschoben und ebenso wie das bebartete und von tief auf die Brust fallenden Locken umrahmte, durch einen Reif mit Dreipaßansätzen gekrönte Haupt nach rechts gewandt. Der rechte Arm ist seitlich erhoben, die Hand leicht gekrümmt; die gesenkt vorgestreckte linke Hand hält ein Buch. Es fehlen einige Zacken der Krone.

Diese im Jahre 1884 in Köln erworbene Figur war so stark beschädigt, daß sie einer eingehenden Restaurierung unterzogen werden mußte. Bei dieser Gelegenheit wurden ergänzt: der ganze rechte Arm, die linke Hand mit dem Buch, Teile am Kronreif, der untere Teil der linken Locke, die vertikalen Teile der Bank, ferner die ganzen unteren Teile der Gewandung mit der Trittplatte.

Digitized by Google

Die Figur war bemalt, doch läßt sich aus den dürftigen Spuren nur soviel ersehen, daß am Mantel Rot und Blau zur Verwendung kam.

Die bisher übliche Benennung der Statue als »Christus aus einer Krönung Mariae« dürfte die richtige sein. Die hierfür maßgebende Haltung des rechten Armes wird in der Anlage, vielleicht von Kleinigkeiten wie der Krümmung der Hand abgesehen, dem ehemaligen Zustande entsprechen. Allerdings wird

Abb. 22. Christus aus einer Krönung Mariä. Ende des 14. Jahrh.
Pl. O. 1. H. 71 cm.

die Gruppe wohl keine Krönung im eigentlichen Sinne gewesen sein, sondern mehr ein Gegenübersitzen des segnenden Christus und der betenden Maria, welch letztere Darstellung auch wohl gelegentlich zu einer wirklichen Krönung wurde, indem ein herabfliegender Engel der Madonna die Krone aufs Haupt setzt. Dagegen ist die Ergänzung der Linken mit dem Buche durchaus zweifelhaft. Ein Buch kommt zwar bei dieser Darstellung in frühen Zeiten (Laon, Paris, Troyes: 13. Jahrhundert) in der Linken Christi vor, in den späteren Zeiten wird jedoch — und das scheint in Deutschland sehr häufig gewesen zu sein — ein Hoheitszeichen, Weltkugel oder Szepter meist üblich. (Augs-

Digitized by Google

burg, beide Domportale, das nördliche von 1343; Schwäbisch-Gemünd, Portal der Heiligkreuzkirche, um 1380; Landsberg am Lech, Tympanon, zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts; Prag, Relief der Maria Schneekirche, Ende des 14. Jahrhunderts; Tympanon des Eichstätter Doms, 1496; Imhof-Altar in St. Lorenz zu Nürnberg ca. 1410; Neustädter Altar im Schweriner Museum 1435 und viele andere.)

Das Relief ist voll feiner Empfindung und ausgezeichnet durch einen tiefen seelischen Gehalt. Die Faltengebung — es ist zu beachten, daß die detaillierten Falten der unteren Gewandpartie moderne Ergänzungen sind — ist zwar noch einfach, neigt aber schon zu der weichen vollen Art des beginnenden 15. Jahrhundert. Durch das Zurücksetzen des linken Unterschenkels und infolge der dadurch bewirkten Höherstellung des Knies zeigt sich ein feines künstlerisches Gefühl, das vom Konventionellen abzuweichen strebte. Die Brustpartie ist noch flach behandelt und wenig belebt. Eine wahrhaft bewunderungswürdige Leistung, ein Zeugnis von der echten Künstlerkraft des Schnitzers ist der eminent fein durchgebildete Kopf. Trotzdem ehemals die Bemalung deckend hinzutrat, sind doch die Züge des ruhigen edlen Gesichtes von sorgfältigster Ausführung und von vollendetster Durchbildung. Eine so exakte Beobachtung der Naturformen, wie sie sich beispielsweise in den Einzelheiten der Nase und deren Übergang zu den Backen bemerkbar macht, ist im allgemeinen den Werken des 14. Jahrhunderts fremd und erhebt unser Stück weit über das Mittelmaß. Die strenge Stilisierung der Locken und des Bartes, die durchaus von dem Prinzip der Symmetrie beherrscht ist und die den feierlichen Charakter des Bildes nur noch erhöht, deutet aber doch auf eine frühe, noch nicht ausgesprochen naturalistische Zeit, wie auch das völlige Fehlen der Ohren ein echter Zug des 14. Jahrhunderts ist. Als Entstehungszeit wird man wohl aus allgemeinen stilistischen Gründen die letzten Jahre vor Schluß des 14. Jahrhunderts annehmen müssen. In gewissem Sinne wiederholt sich demnach hier jener bei dem hochgotischen Kruzifix ausführlicher behandelte Zwiespalt, der aber nur durch eine zusammenhängendes Studium der mittelalterlichen Kölner Plastik zu lösen ist.

Die zwei fast rundplastisch gearbeiteten, wenn auch an der Rückseite gehöhlten weiblichen Figuren (Pl. O. 2018 und 2019; Tafel VI) stammen nach anscheinend zuverlässigen Angaben des Verkäufers aus einer Kapelle in der Nähe von Schwäbisch-Gmünd, gehören also in den schwäbischen Kunstkreis. Die Statuen sind von Lindenholz und ungefähr 166 cm hoch.

Wenngleich sich beide Gestalten in den Gesichtszügen äußerst ähneln, so ist doch zweifellos, daß beide an Alter von einander unterschieden sein sollen. Das Mittel, dies auszudrücken, ist die Tracht. Beide tragen ein mit gefälteltem Saum geziertes Kopftuch, das in feinen Falten auf die Schultern fällt. Während jedoch das Gesicht der einen von freien Locken eingerahmt ist, über denen lose das Kopftuch liegt, sind diese bei der anderen, der älteren, durch das den Matronen eigentümliche weit auf die Brust herabreichende Kinntuch fortgebunden. Der Körper der jüngeren Gestalt ruht auf dem linken Fuß, ihr rechter ist entlastet zurückgestellt. Die Beinstellung der

Digitized by Google

älteren ist die entgegengesetzte. Die Gewandung schließt sich den Körperbewegungen an: das lange Kleid, das sich dem Oberkörper eng anschmiegt fließt in tiefen einfachen Faltenzügen dem Spielbeine zu. Die jüngere Gestalt preßt mit dem rechtwinklig gebogenen rechten Arm den erhobenen Gewandzipfel gegen den Körper, so daß an der rechten Seite eine besonders reiche Fältelung entsteht; die ältere hat den Mantel von rechts her quer über den Unterleib gezogen und hält in ähnlicher Weise den Zipfel mit dem linken Arm fest. Dadurch wird bei ihr im Gegensatz zu der andern Figur der Unterleib durch Querfalten belebt und die auffälligen Saumfalten befinden sich an ihrer linken Seite. Es fehlen an der jüngeren Gestalt der linke Unterarm und die rechte Hand, an der älteren Figur die linke Hand und der rechte Unterarm, Teile, die besonders angesetzt waren. Größere Ergänzungen sind nicht vorhanden, nur sind einige unwesentliche Stellen ausgeflickt. Unter der Brust befindet sich eine spitzbogige Vertiefung, die modern durch Holz ausgefüllt ist.

Die Figuren waren ehemals polychromiert, doch ist Farbe wie Kreidegrund völlig entfernt.

Der bewußte Gegensatz in der Anordnung der beiden Figuren, die Symmetrie in ihrer Haltung und in dem Fluß der Gewandfalten läßt darauf schließen, daß beide darauf berechnet waren, sich zu einer Gruppe zusammenzuschließen. Wenn nun in der Kleidung so auffällig der Altersunterschied betont ist, wenn ferner durch die Form des Leibes die Schwangerschaft beider so absichtlich deutlich zum Ausdruck gebracht wird, so ist kaum eine andere Deutung möglich, als daß hier die Szene des Besuchs der Maria bei der Elisabeth, die Heimsuchung, zur Darstellung gebracht werden soll. Damit erklärt sich auch das spitzbogige Fensterchen auf der Mitte des Leibes, worin ehemals wohl durch ein Glasfenster die Leibesfrucht zu sehen war. Beispiele eines solchen Fensters finden sich noch bei Figuren in der Wallfahrtskirche zu Bogen in Niederbayern und, wie Otte (Kunstarchäologie 1883 I. S. 527) anführt, in der Krypta von St. Petri-Pauli in Görlitz, während einfache plastische, vor allem aber malerische Darstellungen des gleichen Motives ungleich häufiger vorkommen.

Die künstlerische Auffassung der Figur ist für ihre Zeit beachtenswert. Die Ausführung ist etwas salopp und geschah unter weitgehendster Rücksichtnahme auf den alle Schäden verdeckenden Kreidegrund. Daraus erklärt sich auch die Härte in der Formengebung der Gesichter, die der vordem betrachteten Kölner Zartheit und Anmut durchaus gegensätzlich ist.

Die flache Behandlung des Oberkörpers mit ihrem scharfen Gegensatz zu den tiefen, schräg verlaufenden Faltenzügen der unteren Gewandpartie weist für unsere Statue auf die Mitte des 14. Jahrhunderts. Derselbe Stil, allerdings in noch nicht der gleichen plastischen Durchbildung, findet sich an einigen Statuen am Portal von St. Lorenz in Nürnberg (nach Pückler-Limpurg ca. 1350—1360 entstanden). Auch einige Figuren an den Augsburger Domportalen, insbesondere die Kunigunde vom Nordportal (1343), bieten gute Analogien.

Digitized by Google

Die Kleidung ist nicht maßgebend für die Datierung zu verwenden. Das am Saum mit Fältelbesatz gezierte Kopftuch war in der ganzen zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Mode, wie vielfach die Denkmale beweisen. Gegen den Jahrhundertschluß verstärkte sich bei vornehmer Modetracht jener Saum zu einer dicken Krause, die dann gegen Ende des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts sich wieder zu der alten Mode der zarten Fältelung abschwächte. Allein jene Kopfkrause war eben nur eine besonders vornehme Modetracht, bei den biblischen Frauen erhielt sich die ganze Zeit hindurch daneben das einfache gesäumte Tuch, das, je nach dem auch das Kinn verdeckt wurde oder nicht, eine Unterscheidung zwischen Matronen und Mädchen ermöglichte.

An letzter Stelle ist die Statue eines sitzenden Bischofs zu nennen (Pl. O. 135, Abb. 23), Eichenholz, 106 cm hoch. Der Bischof thront frontal auf einer unten und oben ausladenden Bank, er ist in die lange auf dem Boden sich bauschende Alba gekleidet, unter der die Spitzen der Schuhe hervorschauen. Über der Alba trägt er die etwas kürzere Dalmatika und darüber wieder die Glockenkasula. Um den Hals ist das Humerale sichtbar. Der Kopf ist bei fast unmerklicher Neigung nach links geradeaus gerichtet; eine Mitra krönt ihn, zarte Locken werden unterhalb derselben auf der Stirne und über den Ohren sichtbar. Der rechte Unterarm ist vorgestreckt, seine Hand faßt ein mit zwei Schließen versehenes Gebetbuch, der linke Unterarm ist rechtwinklig nach vorne gebogen, die senkrecht gestellte angedübelte Hand ist gekrümmt und umfaßte wohl ehemals ein Pedum. Auf der Brust ist eine quadratische, über Eck gestellte, 0,4 cm tiefe Einsenkung, die zweifellos zur Aufnahme eines Schmuckstücks oder eines Reliquienbehälters bestimmt war. Es fehlen kleinere Stücke von der Fußplatte und dem unteren Gewandteil. Ergänzt sind einige Finger der linken Hand, von denen das Unterglied des kleinen Fingers bereits wieder fehlt.

Die Statue, die auf der Rückseite gehöhlt ist, ist rein auf Vorderansicht berechnet. Der dicke Haarwulst unter der Mitra ist nur bis zu den Ohren zu Locken ausgearbeitet, dahinter aber unbearbeitet gelassen. Es war also eine Seitenansicht unmöglich, und so kann man wohl annehmen, daß der Heilige in Nischenumrahmung aufgestellt war.

Die alte Bemalung auf Kreide- und Leinengrund ist gut entfernt. Aus den wenigen Resten ersieht man nur, daß die Alba weiß, die Dalmatika rot war, letztere in späterer Zeit jedoch grün übermalt wurde. An der Inful sind die Farben Weiß und Rot zur Anwendung gekommen und man kann nach den Resten auf dem rückseitigen Horn schließen, daß zwei aus konzentrischen Kreisen oder Spiralen gebildete Ornamente darauf gemalt waren.

Die Statue kam durch Schenkung aus Kaiserswerth (Regierungsbezirk Düsseldorf) an das Germanische Museum. Wo dieselbe sich früher befand, ist unbekannt, doch ist nach dem Material — Eichenholz — wahrscheinlich, daß das Stück am Niederrhein gefertigt wurde.

Die Statue steht an Feinheit der Auffassung und Durchführung weit hinter dem zurück, was die Kölner Arbeiten boten, trotzdem ist, entsprechend der vorgeschrittenen Zeit, die Durchbildung der Einzelheiten im großen und

Digitized by Google

ganzen eine genauere als bei jenen älteren Werken. Nicht eine feinere, denn es liegt ein gut Teil Härte und Ängstlichkeit in der Formengebung des Schnitzers. Die Verhältnisse des Körpers mit seinen fast negierten Oberschenkeln sind selbst für die reine Vorderansicht, für die ja ausschließlich

Abb. 23. Heiliger Bischof. Ende des 14. Jahrh.
Pl. O. 135. H. 106 cm.

die Figur gefertigt wurde, nicht genügend. Der Oberkörper erscheint unverhältnismäßig lang und steht im Mißverhältnis zu den unteren Extremitäten. Wesentlich besser ist der Hals, an dem schon eine Angabe des Kehlkopfes versucht ist, sowie das runde, fleischige Gesicht mit seiner zierlichen, fast allzu kecken Nase. Der Schnitzer beherrscht aber noch nicht die Kunstmittel; der Gesichtsausdruck, der wohl ein ernster oder liebevoller sein sollte, wurde unter seinem Schnitzmesser ein starrer und schreckensvoller. In den Einzel-

Digitized by Google

heiten des Gesichts giebt er noch viel Archaisches, so vornehmlich in der symmetrischen Fältelung der Stirne und den schematischen Locken unter der Inful.

Die Faltengebung des Gewandstoffes ist am Oberleib sehr flach, wenn auch schon die Qualitäten der einzelnen Falten, die mehr oder minder große Straffheit der einzelnen Züge deutlich und bewußt unterschieden werden. In der Schoßpartie werden die Falten schematischer, unten fließen sie, auch hier die Frontalität der Figur zum Ausdruck bringend, symmetrisch schräge nach beiden Seiten zum Boden nieder.

Für die Datierung der Figur ist die in der Faltengebung sehr ähnliche sitzende Bischofsstatue unten im Deokarusaltar zu St. Lorenz in Nürnberg herbeizuziehen (Abgeb. bei Münzenberger, sowie bei Stegmann-Nöhring, Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes, Tafel 31). Nach Pückler-Limpurg ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß jener Altar im Jahre 1406 aufgestellt wurde. Unsere Statue macht nach Haltung und Gewandbehandlung einen etwas altertümlicheren Eindruck. Auch die niedrige Inful und die strenge Stilisierung der Locken weisen eher in das 14. als in das 15. Jahrhundert. Man wird deshalb — auch hier muß eine etwaige lokale Besonderheit der niederrheinischen Schule außer acht bleiben — die Figur wohl ganz an den Schluß des 14. Jahrhunderts zu datieren haben.

Für die deutsche Plastik bedeutet das 13. Jahrhundert — für Italien bieten die Kunstwerke der hohenstaufischen Periode, sowie Niccolo Pisanos eine ähnliche, wenn auch in Ursachen und Wirkungen anders schattierte Erscheinung — ein Zeitalter der Gegensätze; eine tiefe unüberbrückbare Kluft trennt die hochbedeutenden Monumentalwerke von den primitiven und handwerklichen Durchschnittsleistungen. Die Kulturverhältnisse des damaligen Deutschland bieten des Rätsels Lösung.

In jeder hohen Kunst machen sich internationale Faktoren geltend: eine fortgeschrittnere Kunst, selbst eine solche der Dekadenz, wird stets einen je nach den kulturellen Verbindungen mehr oder weniger starken Einfluß auf die zurückgebliebenen Länder ausüben. Das künstlerisch führende Gebiet war aber zu jener Zeit Frankreich, dessen Plastik — die Architektur ist für unsere Betrachtung von nebensächlicherer, wenn auch immerhin beachtenswerter Bedeutung — im Verlauf des 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts einen raschen Aufschwung genommen hatte und nun den deutschen Künstlern reiche Gelegenheit zum Lernen gab.

Nur in diesem allgemeinen Sinne vermag ich das oft mißbrauchte Schlagwort »französischer Einfluß« zu fassen. Man pflegt heute gerne diese Zusammenhänge allzu eng zu nehmen. Wir leben im Zeitalter des Schnellverkehrs und — der Photographie und sind daher leicht geneigt, aus Ähnlichkeiten Verbindungen zu konstruieren, die auf jene Zeit durchaus nicht anzuwenden sind; wir übersehen ferner, daß die in der Architektur festgelegten Zusammenhänge keineswegs schlechthin auf die ihrer Natur nach ganz anders geartete bildende Kunst übertragen werden dürfen. Wenn die Kunstwissenschaft bisher ein einziges Mal unanfechtbar ein wirkliches Kopieverhältnis deutscher Bildwerke zu französischen hat nachweisen können, so beweist ge-

Digitized by Google

rade dies Magdeburger Beispiel, wie wenig Erfreuliches dabei schon allein infolge des geringen zeichnerischen Könnens jener Zeit herauskommen konnte.

Aber nur der wirklich große Künstler konnte sich die internationalen Anregungen zu Nutze machen; zu dem schlichten Bildschnitzer und Steinmetzen werden diese Einflüsse schwerlich gelangt sein, und wenn sie ihn wirklich trafen, so war er, aufgewachsen und ausgebildet in einem Lande, dem jede bedeutendere künstlerische Vergangenheit fehlte, schwerlich imstande, ihnen zu folgen.

Nach dem 13. Jahrhundert entstanden in Deutschland keine Bildwerke, die sich mit jenen infolge ihrer einfachen Monumentalität auch noch uns so wirkungsvoll erscheinenden Meisterwerken messen könnten. Vielleicht fehlte es an großen Künstlerindividualitäten; denn den vielen in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts allerorts im Anschluß an die kirchlichen Bauten entstehenden umfangreichen plastischen Cyklen, die zur künstlerischen Betätigung reichliche Gelegenheit boten, ist zweifellos ein im Gegensatz zu der Vornehmheit jener Bildwerke kleinbürgerlicher Zug eigen. Allein trotzdem gingen die Errungenschaften der großen Vergangenheit nicht verloren, denn ihrem mächtigen Eindruck konnten sich auch die Plastiker des 14. Jahrhunderts nicht entziehen, wie die schon damals im Umkreise jener Meisterwerke gefertigten Kopien bezeugen. Befruchtend wirkte das Vorbild auf die bescheidene Handwerksplastik, und so können wir in der Tat ein merkwürdig rasches Aufsteigen in ihr beobachten. Wenn auch das Streben des 14. Jahrhunderts in erster Linie auf die Ausbildung der Details gerichtet war und dadurch gleichsam in einen Gegensatz zu der großzügig-schlichten Monumentalität jener Bildwerke trat, so wird man doch die Anregungen, die von ihnen ausgingen, nicht unterschätzen dürfen.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts setzte eine neue künstlerische Bewegung ein, deren Ideale wesentlich verschieden waren von dem, was das 14. Jahrhundert erstrebt hatte. Aber der Schnitt zwischen Altem und Neuem ist kein scharfer; der Übergänge gibt es viele, und wenn auch zuweilen die Merkmale der neuen Zeit ganz plötzlich auftauchen, so ist doch im allgemeinen die Entwicklung eine sanft fließende, die alle Gegensätze vermeidet. Die Kenntnis in der Anatomie des Körpers schritt fort, das Verstehen der Natur nahm folgerichtig zu, und damit ging eine mehr und mehr wachsende Beherrschung der Ausdrucksmittel Hand in Hand. Besonders eigentümlich ist jedoch der ersten Hälfte 15. Jahrhunderts jener weiche, volle Faltenwurf, der sich schon seit den 70er Jahren des 14. Jahrhunderts bei sonst noch ziemlich straffer Gewandung und magerer Körperbildung an untergeordneten Stellen, etwa an den von der Hand gehaltenen freihängenden Gewandzipfeln, bemerkbar gemacht hatte. Bereits die an letzter Stelle behandelte Figur wies so viele Merkmale des neuen Stils auf, daß man zweifeln konnte, ob sie dieser oder bereits der nächsten Epoche zuzurechnen sei. Fast genau um die Mitte des 15. Jahrhunderts ging der weichfaltige Stil in den Knickfaltenstil über, der bei gleichzeitigem Aufkommen hochbedeutender Künstlerindividualitäten den Höhepunkt und die letzte Phase gotischen Schaffens bedeutet und der zu Beginn des 16. Jahrhunderts in die Renaissance überleitete.

Digitized by Google

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Japanische Kunstgeschichte von Oskar Münsterberg. I. Verlag George Westermann. Braunschweig.

Das Buch ist nicht die kritische Geschichte der japanischen Kunst, welche wir wünschen. Zwar fehlt es in der japanischen Literatur nicht an Vorarbeiten über die Künstlergeschichte, sowie an kunstgeschichtlichen Arbeiten, welche mehr Aufzählung von Einzelheiten als systematische Darstellungen sind, allein die kritische Durcharbeitung dieses literarischen Materials in stetem Hinblick auf die in Japan befindlichen schwer zugänglichen und die in europäischen und amerikanischen Sammlungen zerstreuten Kunstwerke ist eine Arbeit, welche kaum noch in Angriff genommen ist und deren Durchführung Dezennien in Anspruch nehmen wird. Münsterbergs Buch bezweckt eine vorläufige Orientierung. Es ist aus Aufsätzen entstanden, welche in Westermanns Monatsheften erschienen waren und dieser Ursprung ist nicht völlig verwischt. Die Disposition ist nicht allenthalben ganz klar und sicher. Ein einleitendes Kapitel sucht die Bedingungen der japanischen Kunstentwickelung darzulegen. Mit Recht wird gleich eingangs betont, daß das Fehlen einer monumentalen Architektur auch die Richtung der anderen Künste nach dem Intimen, nach gewissenhafter Beobachtung und sorgfältigster Durcharbeitung der Einzelheiten bestimmt hat. Dann hat der Ausschluß des Nackten aus der Darstellung des Menschen die freie Entfaltung der Plastik verhindert, so daß das malerische Empfinden, das wohl bei den Orientalen unter den künstlerischen Fähigkeiten die stärkste ist, in allen Künsten vorherrscht.

Die japanische Kunst ist nicht autochthon, sondern mit dem Buddhismus von China übernommen und zwar auf einer ziemlich hohen Entwickelungsstufe, und sie hat in ihren stilistischen Prinzipien diese Grundlage niemals verlassen. Sie ist bei höchstem Können in allem Technischen auf einer Entwicklungsstufe stehen geblieben, welche die europäische Kunst längst überschritten hat; und sie hält bei aller Feinheit der Naturbeobachtung im Einzelnen an einer Stilisierung des Ganzen fest, welche wir als Beengung empfinden. Die Japaner sind sich bewußt, daß sie stark stilisieren und sie erblicken darin einen Vorzug ihrer Kunst. Ohne Stilisierung gibt es selbst im äußersten Naturalismus keine Kunst; aber jede Stilisierung beruht auf Konvention. Stilistische Konventionen, welche weit von den unsrigen abweichen, befremden uns und erschweren den Genuß wie die kritische Würdigung der Kunstwerke. Das ist nun bei der japanischen Kunst in hohem Maße der Fall. Was den Europäer unmittelbar ansprechen kann, ist nur die harmonische Gesamterscheinung und die unübertreffliche technische Durchbildung; sein Blick haftet an der Oberfläche und dringt nicht in das innere Wesen der Kunstwerke; die japanische Kunst erscheint ihm seelenlos. Nun weiß ich nicht ob die japanische Kunst Werke von solcher Tiefe des geistigen Gehalts wie die vatikanischen Fresken Raphaels und Michelangelos oder von solcher Intensität des Ausdrucks wie Rembrandts Anatomie im Mauritshuis oder auch Landschaften von einer Stimmungsgewalt wie die Ruysdaels hervorgebracht hat und ich bezweifle es, aber schon eine ziemlich oberflächliche vorurteilslose Betrachtung zeigt, daß ihr Ausdruck und Stimmung wohl zu Gebote stehen, und daß nur die Mittel durch welche sie erreicht werden andere sind als die uns geläufigen. Aber auch sie erscheinen uns

Digitized by Google

sofort weniger fremdartig wenn wir uns bewußt bleiben, daß die japanische Kunst auf einer tieferen Entwickelungsstufe steht als die europäische und wenn wir vergleichende Blicke auf ältere Phasen dieser werfen. In dem vergleichenden Überblick europäischer und japanischer Kunstentwickelung, den Münsterberg zu Anfang des zweiten Kapitels gibt, das Bildhauerei und Malerei enthält, erscheint leider die europäische Kunst in sonderbarer Verzerrung. Eine solche Deduktion ist auch verfrüht und führt nicht zum Ziele, man muß vom Einzelnen ausgehen, um der japanischen Kunst beizukommen.

Ein Umstand besonders erschwert die historische Erkenntnis der japanischen Kunst. Sie hat keine so lebhafte Entwickelung wie die europäische. Alte Schulen dauern neben jüngern unendlich lange fort, der Charakter der Schulen ist ein sehr geschlossener, ihre Traditionen vererben sich durch viele Generationen, die geistige Abhängigkeit der Schüler von den Lehrern ist sehr groß, sie übernehmen deren Technik, deren Motive und finden darin Ersatz für eigenes selbständiges Naturstudium. Nur ganz große und ursprüngliche Begabung kann aus den Fesseln der Schule befreien und zu originalen Schöpfungen führen, die wieder schulbildend wirken. Aus der hohen Technik der japanischen Künstler ergibt sich für uns die weitere Schwierigkeit für die Beurteilung der Kunstwerke, daß wir Originales und Abgeleitetes oder reine Kopien schwer unterscheiden können.

Der Buddhismus kommt aus Indien, so sind auch seine Göttertypen indische, selbst durch das chinesische und japanische Medium bleibt der indische Typus fast unverändert. Von den Monstrositäten der indischen Kunst hält sich die japanische frei. In den großen Erzbildern Buddhas erreicht sie nicht nur äußerlich eine hohe Monumentalität, aber auch kleinere Figuren erfreuen durch ihre konsequente Stilisierung. Münsterberg bezeichnet den Stil als griechisch-indisch. Anklänge an die griechische Formbehandlung sind, namentlich in der Behandlung der Gewänder, vorhanden. Wenn er aber behauptet, daß nur eine hohe Kultur wie die Griechische die Pose der ruhig stehenden Figur mit dem feierlich drapierten Gewand erfinden konnte; daß wir bei allen Völkern in den Anfängen ihres künstlerischen Schaffens die Bewegung als das sachlich Interessantere und erst bei Erreichung einer gewissen Kunsthöhe die Ruhe dargestellt finden, so ist dies ein Irrtum. Die Plastik ist in jeder primitiven Kunst die Kunst der ruhenden Form, die Malerei und das Relief die der Bewegung. Es ist deshalb auch nicht zutreffend, wenn er annimmt, die bewegteren Figuren der buddhistischen Kunst seien ältere vorbuddhistische Typen.

Im 12. und 13. Jahrhundert betritt die japanische Plastik den Weg selbständiger Naturbeobachtung und es entstehen sehr bedeutende Werke, welche den europäischen Skulpturen der gleichen Zeit nahe stehen, sie aber darin überholen, daß sie schon vollständig treffende Portraits geben. Sehr merkwürdig als Darstellung eines nahezu völlig nackten Körpers ist ein Laternenträger aus dem Kloster Kofukui. Die Haltung des Mannes, der mit Anspannung aller Kräfte eine schwere Last trägt, ist äußerst genau studiert Die Figur hat eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Silen der im Hause des Popidius Priscus in Pompeji gefunden wurde, ja sie ist wohl noch realistischer als jener.

Hier wären die plastischen Darstellungen von Tieren zu erwähnen, deren Münsterberg nicht gedenkt. Es ist eine der ganzen asiatischen Kunst eigene Erscheinung, daß die Darstellung von Tieren früher zur Vollendung reift als die von Menschen. Tierbilder von Erz gehören denn auch zum Besten, was die japanische Kunst hervorgebracht hat.

Fremdartiger als die Plastik der Japaner berührt uns ihre Malerei. In der Plastik werden allzustarke Abweichungen von der Natur schon durch die Körperlichkeit verhindert, in der Malerei, die körperliche Erscheinungen auf die Fläche überträgt muß das, was ich oben als Konvention bezeichnet habe, in weit stärkerem Maße hervortreten.

Die Darstellung des Menschen bleibt mangelhaft, weil Aktstudien nicht getrieben wurden und die Maler in Folge dessen keine ausreichende Kenntnis des menschlichen Körpers hatten. Das hindert nicht, daß die Bewegungsmotive ausdrucksvoll behandelt werden, die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts, die überhaupt so manche Analogien zur japanischen hat, bietet hiezu Beispiele in Menge. Es hindert auch nicht die exakte Wiedergabe der sichtbaren Körperteile, namentlich wissen die Maler die Gesichter cha-

rakteristisch und mit sprechender Mimik zu geben. Aber im Ganzen erleidet die Gestalt eine Stilisierung, die oft in Manier übergeht.

Auf dieser gemeinsamen Grundlage gibt es in der japanischen Kunst nach Zeit und Schule große Verschiedenheiten. Am meisten entsprechen uns die skizzenhaft behandelten Bilder, welche mit wenigen sicheren Strichen das Wesentliche der Erscheinung geben.

Die Landschaft nimmt in der japanischen Kunst einen breiten Raum ein. Münsterberg bemerkt über sie: »Japanische Landschaften müssen immer — wie bei uns im Mittelalter — begrifflich aufgefaßt werden. Der Sonnenaufgang ist nicht ein Niederschreiben der Lichtreflexe, sondern eine Manifestation des Tages; die Wiese mit den blühenden Blumen ist als Lustort des Frühlingsfestes und der Jugendliebe empfunden, und so hat jede Darstellung ihre sinnvolle Bedeutung. Stets empfindet der Japaner eine feine poetische Idee.« Das mag im Allgemeinen richtig sein. Auf einem beschneiten Bergpfad wandert einsam ein Mann, von einem gegenüberliegenden Berge stürzt ein Wasserfall herab. Einen einsamen Menschen in die großartige winterliche Landschaft zu stellen, ist ein poetischer Zug. Allein es ist nicht gleichgiltig, wer der Mann ist. Wenn ein Holzknecht im Winter auf Bergen herumsteigt, so tut er es in Ausübung seines Berufs und das läßt uns gleichgiltig. Hier erfahren wir, daß der Mann ein Dichter ist, und damit erfährt die Poesie des Bildes eine Steigerung, denn wir nehmen an, daß er in der großartigen Natur ästhetische Anregungen sucht und findet. Aber diese Steigerung setzt voraus, daß wir etwas wissen, was das Bild nicht unmittelbar aussprechen kann. Dieser Zug ist keiner bildenden Kunst fremd, auch unserer nicht, und er tritt zu Zeiten stärker hervor, zu Zeiten mehr zurück. Sein Vorherrschen beeinträchtigt die Gemeinverständlichkeit der Kunst. Da wir nicht zu den Wissenden gehören, wird unser Verständnis der japanischen Kunst namentlich der japanischen Landschaft stets unvollkommen bleiben. Ich bin indes nicht ganz überzeugt, daß wir hinter jeder japanischen Landschaft noch eine außerhalb der unmittelbaren Darstellung liegende poetische Idee zu suchen haben, bei vielen liegt die Poesie im Bilde selbst. Die Landschaften mit hohen Bergen, deren Fuß in Nebel gehüllt ist, müssen bei ihrem ersten Auftreten sehr poetisch gewesen und auch so empfunden worden sein. Durch unendliche Wiederholung ist das Motiv für uns verblaßt, es fragt sich aber, ob nicht ein Volk mit beständigerem Kunstgefühl auch von den Wiederholungen noch eine lebhaftere Anregung empfängt.

Viele japanische Landschaften bieten uns trotz ihrer fremdartigen Stilisierung einen starken ästhetischen Genuß. Hier wäre Hiroshige zu erwähnen gewesen, auch wenn er nur für den Farbenholzschnitt gearbeitet haben sollte. Seine Landschaften sind freilich jungen Datums und stehen vielleicht schon unter europäischem Einfluß, aber sie bringen das japanische Raumgefühl am klarsten und kräftigsten zum Ausdruck. Man blickt von hohen Standpunkten in weite, reiche Landschaften, welche durch sichere Auswahl des Bedeutenden klar gegliedert sind. Die Abstufungen der Farbe und des Lichtes sind äußerst fein gestimmt. Schlagschatten fehlen, wie allenthalben in der japanischen Kunst. Was wir an diesen Landschaften vor allem bewundern müssen, ist die Sicherheit des perspektivischen Blicks, mit welcher der Raum angeordnet ist und die in hohem Maß das Gefühl der Größe und Weite hervorruft. Diese Landschaften gehen nun wohl in ihrer perspektivischen Anordnung über die Leistungen früherer Zeiten hinaus, aber sie sind, soweit ich sehe, doch mit ihnen durch das gleiche Raumgefühl verbunden. Nun ist jüngst — nicht von Münsterberg — die Frage gestellt worden: »Was heißt denn perspektivisch richtig und falsch? Wer sagt denn, daß die japanische Perspektive nicht die gleiche Berechtigung hat wie die unsere? Und ist nicht manches, was wir als falsch betrachten, nur neu und ungewohnt?« Darauf ist zu erwidern: Die europäische Perspektive ist eine exakte Wissenschaft, deren Ergebnisse auf objektive Giltigkeit Anspruch haben. Sie muß in der europäischen Kunst allen konstruierten Raumbildern zu Grund gelegt werden. Modifikationen kann das konstruierte Raumbild erfahren, bei Konstruktionen mit sehr kurzer Distanz, weil hier das auf einen Engpunkt konstruierte Raumbild von dem binocular gesehenen wirklichen abweicht, dann wenn Räume dargestellt werden, welche das Gesichtsfeld des horizontal gerichteten Auges überschreiten und Wendungen

des Kopfes erfordern um ganz gesehen zu werden. Hier werden verschiedene Raumbilder auf ein Bild kombiniert. Aber alle diese Modifikationen bewegen sich in engen Grenzen. Die japanische Perspektive ist noch rein empirisch, objektiv falsch und für ein perspektivisch geschultes Auge störend. Das ist kein Vorwurf, es ist damit nur die Entwicklungsstufe der japanischen Kunst bezeichnet. Man kann über diesen Mangel wie über andere Mängel der japanischen oder der mittelalterlichen ja jeder archaischen Kunst hinwegsehen und zu reinem Genuß gelangen. Das ist uns, die wir auf einer höheren Entwicklungsstufe stehen, aber nicht unmittelbar möglich, sondern erst durch eine Akkommodation an die altertümlichere Weise, gleichviel ob diese Akkomodation durch Empfindung oder durch Reflexion erreicht wird. Die Mängel der japanischen Perspektive treten in der Darstellung von Gebäuden und Innenräumen, bei welchen das Hineingucken oft nur durch Weglassen von Dächern und Wänden ermöglicht wird, mehr zu Tage als in der Landschaft, und in der neueren Landschaftsmalerei, als deren Vertreter ich oben Hiroshige genannt habe, sind sie tatsächlich überwunden. Sie sind aber nicht überwunden durch die japanische Perspektive, sondern durch das Auge des Künstlers, der ohne perspektivische Konstruktion ein klares Raumbild zu schaffen wußte. Auch bei uns wird kein Maler zu künstlerischen Zwecken ein Landschaftsbild aus der Landkarte und aus Meßbildern heraus konstruieren. In den japanischen Landschaften ist also schon mit der Art der Entstehung die Annäherung an unser Empfinden ermöglicht. Die Stilisierung — namentlich die der altjapanischen Kunst — ist uns jedoch fremdartig. Über den ästhetischen Wert der japanischen Landschaft ist damit nichts gesagt. Schließlich ist jede in sich einheitliche Stilisierung gut, auch die japanische. Man gehe aber nicht so weit, daß man die japanische Landschaft über die europäische stellt.

Und was von der Landschaft gilt, gilt von der bildenden Kunst überhaupt. Der Wert der japanischen Kunst liegt in ihrer hohen technischen Vollendung. Darin, aber nur darin — man täusche sich darüber nicht — ist sie der europäischen gleichwertig, vielleicht überlegen, sowohl nach Form als nach Inhalt, steht die europäische Kunst in in ihrer Gesamtheit höher. Hier pulsiert das künstlerische Leben seit Jahrtausenden mächtiger, hier werden Höhen und Tiefen durchmessen, welche die japanische Kunst nicht ahnt. Dem Volke sind die furchtbaren politischen Katastrophen, die markerschütternden geistigen Kämpfe, welche Europa durchgemacht hat und durchmacht, erspart geblieben, aber es blieb ihm auch die höchste Intensität des künstlerischen Lebens und die Steigerung der Kunst ins Monumentale versagt. Nochmals sei es ausgesprochen, man freue sich der feinsinnigen, sympathischen Kunst der Japaner, aber man überschätze sie nicht, vor allem nicht auf Kosten unserer eigenen

Münsterberg sucht die Entwickelungsgeschichte der japanischen Kunst an einer Reihe von ausgewählten Beispielen darzulegen und gibt dazwischen allgemeine Erörterungen. Dieses Verfahren setzt voraus, daß die Entwickelung im Ganzen schon erforscht ist; nur auf diesem Grunde kann eine zuverläßige Darstellung im Auszug beruhen. Für die japanische Kunstgeschichte sind wir noch nicht so weit, es werden sich also manche der vorgetragenen Anschauungen nicht bewähren. Wie weit dies der Fall sein wird vermag ich im Einzelnen nicht zu ermessen, das Gebiet ist mir nicht genügend vertraut.

Das dritte Kapitel behandelt die Ornamentik. Münsterberg geht hier bis in die Prähistorie zurück. In einem Aufsatz für die Monatshefte mögen die interessanten Ausführungen am Platze gewesen sein, hier stehen sie nicht an richtiger Stelle, sie greifen in eine Zeit zurück, in der es noch keine japanische Nation gab.

Die Anfänge der japanischen Ornamentik werden wie die der Plastik und Malerei vom Festland übernommen; vom 5. bis ins 11. Jahrhundert ist sie chinesisch. Zu den linearen Motiven der Bandornamentik treten die Anfänge der Tier- und Pflanzenornamentik, zunächst nur Typen ohne Charakterisierung der Art. Zu phantastischen Tierformen entwickelt sich die Darstellung von Tieren, welche in Japan nicht vorkommen.

Die Textilkunst übernimmt westasiatische Motive. Im 13. Jahrhundert, gleichzeitig mit dem Entstehen der nationalen Malerschule entwickelt sich eine reine japanische Ornamentik, welche realistische Pflanzenmotive verwendet. Animalische Darstellungen treten

dazu, schließlich werden ganze Bilder ornamental verwendet. Daß ein Ornamentstil, der den struktiv organischen Charakter des Ornaments negiert, reizendes leisten kann, ist durch die japanische Ornamentik erwiesen, ihre letzten Phasen zeigen, daß die Phantasie unsicher geworden ist.

Kann nach dem heutigen Stande der Forschung eine japanische Kunstgeschichte nur zu vorläufigen Ergebnissen gelangen, so sind wir Münsterberg doch zu Dank verpflichtet, daß er den Mut gehabt hat, schon jetzt eine zusammenfassende Darstellung und in ihr die Richtlinien für weitere Studien zu geben. Bezold.

Das Tiroler Volk in seinen Weistümern. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte von Franz Arens. (Drittes Heft der Geschichtlichen Untersuchungen, herausgegeben von Karl Lamprecht. Gotha.) Friedrich Andreas Perthes, Aktiengesellschaft. 1904. XIV. und 436 SS. 8.

Eine historische Darstellung des »Seelenlebens« der tiroler Bauern, einen »Beitrag zur Geschichte der deutschen Volksseele, die unsere Besten heute erstreben«, will Verf. geben, um damit der »historischen Erkenntnis des Seelenlebens« überhaupt vorzuarbeiten. Die vier Bände der Tiroler Weistümer in der großen schönen Sammlung der bäuerlichen Rechtsquellen Österreichs sind ihm der lautere Born gewesen, aus dessen Tiefen die mannigfaltigen Zeugnisse alttiroler Lebens und Fühlens zu heben waren. Auch das reiche Erbgut der volkstümlichen Überlieferungen des Landes, vor allem seiner Sagen und Märchen, wie es vorzüglich in den geschätzten Sammlungen Zingerle's geborgen ist, ward mit herangezogen. Ergiebige Ausbeute ist zutag gefördert und in sieben großen Abschnitten gesichtet und vor uns ausgebreitet: Äußere Bedingungen des tirolischen Volkslebens; Innere Anlage des tirolischen Volkstums; Stellung zur Natur; Innere Grundlegung des sozialen Lebens; Über Wertungen; Das sittliche Leben; Das Recht — das sind die bedeutsamen Stoffgebiete, deren Erörterung man mit gespanntem Interesse entgegensehen mag. Die Materie ist zu anziehend, die Darlegungen des Verfassers sprechen zu eindrücklich und vielfach in so fesselnder Weise, daß fürs erste jedem Genüge geschieht, der für die engere Welt bescheidener Lebenskreise des »kleinen Mannes« Herz und Augen offen behält und gerne auch in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Durchschnittsmenschen Umschau hält.

Nur schade, daß Arens, der mit Lamprecht an der Idee einer inneren Gesetzmäßigkeit der menschlichen Natur festhält und überall Entwicklungstendenzen auf der Spur zu sein glaubt, seinen Reichtum gewonnener Tatsachen dem unseligen System einer alles vergewaltigenden Konstruktion zum Opfer bringt. Diese hindert ihn auf Schritt und Tritt ureinfachste Dinge in ihrer wahren schlichten Wesenheit, in ihrem natürlichen ursächlichen Zusammenhang zu erschauen und treibt ihn wiederholt, selbst den harmlosesten Wortlaut seiner Quellen mit dem unfreien Gewande eines die konkreten Dinge und Erscheinungen verkennenden Theoretisierens und Schematisierens zu umkleiden. Dazu hat man nur zu oft das unbehagliche Gefühl, daß der Geschichtsschreiber des tiroler Volksempfindens wohl nie ein persönliches Verhältnis zum lebendigen Volkstum gewonnen hat. Jedem, der sich ernstlich mit dem Buche beschäftigt, muß dies zur Überzeugung werden.

Auf der Literaturtafel erscheint auch Adolf Pichlers Name. Wie dieser feine Kenner und gemütvolle Schilderer seiner Landsleute wohl geurteilt hätte, wenn ihm die Arens'sche Sektion des Seelenlebens seiner lieben Gebirgler noch zu Gesicht gekommen wäre!

HH.

Die Hoh-Königsburg als Ruine. Von Gustav Dietsch. Leipzig. G. Hedeler. 1905. 8.

Eine neu bearbeitete Übersetzung aus dem Französischen mit 12 guten Abbildungen und einer Grundrißkarte. Bei dem billigen Preise von 1 ℳ ein empfehlenswertes Nachschlagewerkchen, das dieses im Vordergrund des Interesses aller Burgenfreunde stehende Bauwerk historisch erläutert und schließlich auch eine kurze Darlegung der Verhältnisse

gibt, die zu der mehr oder minder phantasievollen Wiederherstellung der alten Burg geführt haben. A. H.

Zur Geschichte der Familien Kaufmann aus Bonn und von Pelzer aus Köln. Beiträge zur rheinischen Kulturgeschichte. Herausgegeben von Dr. Paul Kaufmann. Verlag von P. Hanstein, Bonn, 1897. 118 S. 8.

Aus den Tagen des Kölner Kurstaats. Nachträge zur Kaufmann- von Pelzerschen Familiengeschichte. Von Dr. Paul Kaufmann, Geh. Ober-Regierungsrat. Verlag von P. Hanstein. Bonn, 1904. 86 S. 8.

Wer die Entwicklung der genealogischen Literatur etwa während des letzten Dezenniums verfolgt hat, dem wird es nicht haben entgehen können, daß nicht nur eine fortgesetzte Steigerung der Produktion — ich erinnere namentlich an die zahlreichen Gründungen neuer genealogischer Zeitschriften und die zunehmende Einbeziehung der Geschichte bürgerlicher Familien —, sondern teilweise auch eine auf höhere Wissenschaftlichkeit gerichtete Vertiefung stattgefunden hat. Reines Sachinteresse auf der einen Seite, das sich hier allerdings häufig mit dem persönlichen deckt, andererseits die Erkenntnis, ein wie starkes Gegengewicht das den Familiensinn fördernde Interesse an genealogischer Forschung den verflachenden und zersetzenden Einflüssen einer wesentlich durch das rasche Anwachsen der Städte und den damit zusammenhängenden Existenzkampf großgezogenen unhistorisch-materialistischen Weltanschauung gegenüber bilden könnte, haben zu dieser Erscheinung geführt, die sowohl vom Standpunkt des Historikers wie vom ethischen Standpunkt aus gewiß mit Freude zu begrüßen ist.

Als Musterbeispiele dieser jüngsten Phase genealogischer Forschung können die beiden obengenannten Schriften von Paul Kaufmann gelten. Der Verfasser ist ein Neffe des namentlich als Herausgeber des Cäsarius von Heisterbach bekannten 1893 als Archivrat in Wertheim am Main verstorbenen Alexander Kaufmann, und die nachgelassenen Familienerinnerungen dieses tüchtigen Forschers und liebenswürdigen Schriftstellers sind für den Neffen der eigentliche Anlaß zu eigener wissenschaftlicher Beschäftigung mit genealogischen Fragen und zu den vorliegenden Veröffentlichungen gewesen. Pietätvoll beginnt daher auch die erste Reihe dieser Studien, die zuerst im dritten und vierten Jahrgang der »Rheinischen Geschichtsblätter« zum Druck gelangte, mit der Publikation der Alexander Kaufmannschen Arbeit. Sie beruht im wesentlichen auf den Erzählungen der Mutter A. Kaufmanns, die eine Tochter des »kurkölnischen Wirklichen Geheimen Rates, Oberappellations-, Revisions-, Kriegs- und Schulrates, sodann Gräflichen Syndicus, d. h. Geschäftsführers des Grafenkollegiums bei den kurkölnischen Landständen« Tillmann Jacob von Pelzer war. Naturgemäß überwiegen in diesen Aufzeichnungen die Nachrichten über die Vorfahren von mütterlicher Seite, und zum Teil mag sich aus der Art der Quelle wohl auch der Zug zum Anekdotenhaften erklären, der die Mitteilungen charakterisiert und in gewissem Sinne auszeichnet. Freilich dürfen wir dabei nicht vergessen, daß eben diesem Zuge eine starke Neigung seitens des Cäsarius-Herausgebers entgegenkam.

Da hören wir von einem entfernten Mitgliede der Familie, dem Sohn eines savoyischen Kanzlers, der nach Erlangung des Doktorgrades noch im Reisekostüm in eine Gesellschaft seiner stolzen und steifen Mutter getreten sei und voll Freude über seine neue Würde das Hütlein in die Luft geworfen habe. Über diese Unschicklichkeit aber, so heißt es, »geriet die Mutter in solchen Zorn, daß sie ihm augenblicklich die Türe wies und ihm verbot, ihr je wieder unter die Augen zu kommen. Alle Versuche, sie zu besänftigen, waren umsonst, und der junge Mann mußte ins Elend wandern.« — Ein andermal wird von einem Geheimen Konferenzrat von Föller, ebenfalls einem weitläuftigen Verwandten des Hauses, erzählt, daß er einst zu Rom einem italienischen Priester gebeichtet und sich dabei auch angeklagt habe, zuweilen zu tief ins Glas zu gucken. »Ah, dann sind sie gewiß ein Deutscher!«, erwiderte ihm der Italiener und legte ihm als Buße auf, den Wein nie mehr ungemischt zu trinken. »Dies hielt Föller bis an sein Lebensende, träufelte aber in jedes Glas Wein nur ein wenig Wasser.« — Weiterhin ist von einem zahmen Wolfe die Rede, der einst in einer Gesellschaft französischer Offiziere gewaltigen Schrecken erregte; dann werden die Lebensschicksale Amaliens von Mastiaux, der »roten Reichs-

ritterin«, wie man sie ihrer rötlichblonden Haare wegen in Bonn nannte, erzählt und ihrer vielen Eigentümlichkeiten, um nicht zu sagen Wunderlichkeiten, dabei gedacht; es wird von »Pfingstens Madelenchen« berichtet, das sich, obgleich die Eltern absolut nichts gegen die Heirat einzuwenden hatten, von seinem Bräutigam durchaus entführen lassen wollte und seinen Willen und den Plan, der mit obligatem Kniefall und der elterlichen Verzeihung endete, auch durchführte. Auch den Kaiser Napoleon hatte Alexander Kaufmanns Mutter einigemale gesehen, »doch war der Eindruck, den seine äußere Erscheinung auf sie gemacht, ein höchst widerwärtiger. Als charakteristisch für den Parvenu erzählte sie, bei der großen Revue, die Napoleon am 6. November 1811 auf der Poppelsdorfer Allee gehalten, habe er sich die Handschuhe aus- und anziehen lassen« . . .

Aus den mitgeteilten Hinweisen und Proben wird man, wie ich meine, bereits erkennen, daß das eigentlich historische Element in den Aufzeichnungen Alexander Kaufmanns hinter dem novellistisch-anekdotenhaften sehr zurücktritt; und wenn wir gleichwohl aus dieser reizvollen Mosaikarbeit ein lebendiges Bild namentlich von den gesellschaftlichen Zuständen am deutschen Niederrhein zu Ausgang des 18. und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gewinnen, so kommt doch die genealogische Forschung entschieden dabei zu kurz. Das hat auch der Herausgeber offenbar deutlich empfunden, denn der Zweck seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit war zunächst der, für die Aufzeichnungen des Oheims eine breitere historisch-genealogische Grundlage zu schaffen, gewissermaßen den wissenschaftlichen Apparat dazu darzubieten.

So erfahren wir denn erst aus Paul Kaufmanns »Geschichtlichen Nachweisen zu den Familienerinnerungen«, die sich auf gründliche archivalische Nachforschungen und insbesondere auch auf das Studium eines reichen Materials an alten Briefen stützen, genaueres über Herkunft und Verzweigung der einzelnen Familien, die wir aus Alexander Kaufmanns Arbeit nur flüchtig, nur in wenigen ihrer Mitglieder kennen gelernt hatten, der Kaufmann, Pelzer, Mastiaux, dann auch der ebenfalls mit der Kaufmann- und von Pelzerschen Familie verschwägerten Rubens, Raaf, Freybütter, Poncet (Poncett, Poncetti), von Hallberg und Godesberg etc. Den einzelnen Abschnitten sind jedesmal die betreffenden Wappen in Holzschnitt beigegeben. Was an einschlägiger Literatur existiert, ist sorgfältig zu Rate gezogen worden.

Aber schon in diesen »Geschichtlichen Nachweisen«, die den zweiten, umfangreicheren Teil des ersten der beiden oben genannten Werke bilden, geht der Verfasser verschiedentlich über den Kreis des Familiengeschichtlichen hinaus, so, wenn er gelegentlich dem Föllerschen Wohnhause in Bonn, seiner Einrichtung und prächtigen Ausstattung, zu der auch eine reiche Porzellansammlung gehörte, eine ausführlichere Beschreibung widmet, oder wenn er das Lebensbild, das der kürzlich verstorbene Hermann Hüffer, übrigens ein Vetter des Verfassers, im Jahre 1863 von dem kaiserlich französischen Unterpräfekten des Arondissements Bonn, Peter Joseph Maria Boosfeld, entworfen hat, durch manche biographisch wie kulturgeschichtlich wertvollen Züge ergänzt.

Solche allgemeinere, in der Hauptsache kulturhistorische Gesichtspunkte haben dann in noch höherem Maße bei Abfassung des zweiten der beiden Bücher obgewaltet, das zunächst Nachträge zur Familiengeschichte bieten sollte, in das dann aber auf Grund der durchgesehenen Archivalien eine solche Fülle mit der eigentlichen Familiengeschichte nur sehr lose verknüpfter Schilderungen zur Zeitgeschichte Aufnahme gefunden hat, daß der Verfasser mit Recht für den Obertitel seiner Schrift die Fassung »Aus den Tagen des Kölner Kurstaates« wählen durfte.

Gleich der erste Abschnitt des Buches (»Zur Geschichte der Familie Rubens«) begreift in sich eine anschauliche und ins einzelne gehende Darstellung des Anteils, den das kurkölnische Reichskontingent, das einmal in einem Berichte des Prinzen Soubise nach Paris im Jahre 1757 als »mittelmäßig« bezeichnet wird und in der Tat höchst mittelmäßig gewesen sein muß, erst am siebenjährigen Kriege, dann an den Koalitionskriegen gehabt hat. Andere Abschnitte, wie der über die Bonner Freiheitsschwärmer (1795—98), den Bonner Franziskanerkonvent, das Mastiauxsche Haus oder über Bonner Kunstsammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts dienen zwar mehr der Lokalgeschichte, doch fällt auch durch

Digitized by Google

diese Schilderungen auf Verhältnisse und Zustände und das geistige Leben im alten Kurstaat manch willkommenes Schlaglicht.

Vielfach sind auch hier alte Briefe die Vermittler sowohl der Tatsachen wie der lebensvollen Bilder aus vergangenen Tagen gewesen, und ich möchte meine Besprechung der beiden trefflichen Kaufmannschen Bücher nicht schließen, ohne dem Wunsche und der dringenden Mahnung Ausdruck gegeben zu haben, es möchte doch ganz allgemein den Briefen und Briefwechseln selbst unserer gegenwärtigen Zeit und ihrer Erhaltung etwas mehr Sorgfalt, als gemeiniglich geschieht, zugewendet werden. In unserer so oft berufenen »schnellebigen« Zeit gewinnen diese Schriftstücke bereits nach wenigen Jahrzehnten eine Art von historischem Wert, der — besonders wenn man das kulturgeschichtliche Moment in den Vordergrund rückt — rasch zunimmt, bis sich dann nach Jahrhunderten die treu und pietätvoll bewahrten Briefe als eine der wertvollsten kulturhistorischen Quellen erweisen werden. Theodor Hampe.

Hugo Schuchhardt an Adolf Mussafia. Graz im Frühjahr 1905. 2.

Die mit erlesenem Geschmack ausgestattete Schrift stellt eine Festgabe des menschlich und beruflich dem berühmten Romanisten Adolf Mussafia nahestehenden Verfassers anläßlich des Ausscheidens des Ersteren aus seinem Lehramte dar. Es ist eine philologische Gabe, wie sie der gemeinsame Beruf von Empfänger und Geber natürlich erscheinen läßt, aber sie geht von einer allgemeineren Auffassung aus, von der, daß die Betrachtung des Gegenstandes gleichwertig zu betonen sei wie die Wortuntersuchung. Und wenn in den verschiedenen Abschnitten der geistvoll geschriebenen Abhandlung auch vorwiegend romanische, speziell italienische Volkskunde und Philologie in Verbindung gebracht wird, mit Heranziehung ostasiatischen, slavischen und keltischen Vergleichsmateriales, mehr als solchem des deutschen Stammes, so mag die außergewöhnlich liebevoll eindringende Behandlungsweise, die sich mit scharfer aber feiner Ziselierung am ehesten vergleichen läßt, die Anzeige an diesem Orte rechtfertigen. Zumal unstreitig der noch in den ersten Stadien der Entwicklung befindlichen volkskundlichen Wissenschaft durch Schuchhardts Behandlung scheinbar unbedeutender und abliegender Gegenstände zum Teil neue Wege gewiesen werden.

Die Arbeit schließt zunächst an vergleichende Anmerkungen von Mussafias im Jahre 1873 erschienenen »Beitrag zur Kunde der norditalienischen Mundarten im 15. Jahrhundert« an und nachdem Schuchhardt an einem Prolegomenon sozusagen, einem Exkurs über romanische Ausdrucksformen für gewisse Spielarten des »Feuerbocks« seine These, daß alle Genealogie (des Wortes) sich in Kulturgeschichte umsetzen müsse, nachgewiesen, geht er zu seinem ersten Hauptthema der sprachlichen und sachlichen Betrachtung von Haspel und Garnwinde über. Mit großem Geschick wird an der Hand des sprachlichen und eines zahlreichen, klar wiedergegebenen Abbildungsmaterials die Verschiedenheit der einzelnen Arten dieser Spinngeräte festgelegt, und zugleich die wesentliche Verschiedenheit der Bestimmung, des Aufsträhnzweckes der Haspel, des Absträhnzweckes der Garnwinde klargelegt.

In einem zweiten Teile der Arbeit, die weniger mit dem Gegenstand sich beschäftigt als auf die Wortform eingeht, und mit dem ersten Thema eigentlich nur insoferne zusammenhängt, als es sich um textile Dinge handelt, bearbeitet Schuchhardt im Anschluß an eine Worterklärung in »Petrus de Crescentiis, opus ruralium commodorum« die Bedeutung eines »negossa« genannten Fischnetzes, einer Hamenart.

Den Schluß bildet, im Hinblick auf den aktuellen italienisch-deutschen Universitätsstreit in Österreich der vom Verfasser als Vertreter des Deutschtums an den italienischen Kollegen und Freund ausgesprochene, mit einem Hinweis auf Goethe belegten Wunsche, die an der Sprachgrenze errichteten Standbilder Walters von der Vogelweide und Dantes möchten nicht als Sinnbilder der Drohung, sondern als solche freundschaftlichen Grußes für die gegenseitigen geistigen Beziehungen der beiden Völker aufgefaßt werden.

H. Stegmann.

U. E. Sebald, Nürnberg

DIE THEOPHILUS-GLOCKEN.

GLOCKENSTUDIE VON P. LIEBESKIND, OBERPFARRER IN MÜNCHEN-BERNSDORF.

Die Glocke aus Graitschen bei Jena [1]), seit dem Jahre 1888 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindlich, ist eine der ersten, an denen die vom Presbyter Theophilus zu Anfang des 12. Jahrhunderts beschriebene Methode des Glockengusses [2]) festgestellt wurde. Erst 14 Jahre zuvor war durch die Veröffentlichung von A. Ilg [3]) die für die Kenntnis und Bestimmung der ältesten Glocken bedeutsame Anweisung des Theophilus über den Glockenguß bekannt geworden, und es dauerte wiederum ca. 14 Jahre bis aus den verschiedenartigen, zerstreuten Funden und den entgegengesetzten Meinungen bei der mangelhaften Ilg'schen Übersetzung ein sicheres, geklärtes Urteil sich bilden ließ. Dies wurde erst möglich, nachdem zu den wenigen bereits bekannten noch eine Anzahl neue Stücke aufgefunden waren und diese an der Hand der Angaben des Theophilus einheitlich geprüft und untersucht werden konnten [4]). Dabei sind allerdings verblüffende Ergebnisse gewonnen worden, die hier am Beispiel der Graitschener Glocke dargeboten werden sollen.

I.

Das Formen der Glocke beschreibt Theophilus ungefähr folgendermaßen:

Der Lehmkern wird auf einer Formbank (Fig. 1) in der Weise hergestellt, daß ein im Durchschnitt viereckiges, nach einer Seite zu dicker, nach der anderen spitz zulaufendes Stück Eichenholz, das zwischen zwei Brettern mittels eines Bankbohrers gedreht werden kann, schichtenweise, immer zwei Finger dick, mit fein gemahlenem Thon (Lehm) umgeben wird, bis die gewünschte Form erreicht ist. Auf diesen Kern wird das eigentliche Modell der Glocke (die Dicke, la fausse cloche) aus Fett wiederum schichtenweise

1) Zum ersten Male beschrieben von Otte, Nachgelassenes Bruchstück zur Glockenkunde: Zur Erinnerung an D. Heinr. Otte, Halle 1891, nach den Angaben des Direktors v. Essenwein.

2) Schedula diversarum artium, lib. III. cap. 84.

3) Quellenschriften zur Kunstgeschichte VII. Wien 1874.

4) Vgl. im Jahresbericht des thüringisch-sächsischen Geschichtsvereins in Halle vom Jahre 1905 meinen Aufsatz: Der Glockenguß nach Theophilus.

Digitized by Google

aufgetragen. Der Bord (Schlag) wird gleichzeitig in beliebiger Stärke, d. h. dicker als die Wandung der Flanke (latera, irrtümlich auch Mantel genannt), gearbeitet. Die Oberfläche der Fettschicht wird mit scharfen Eisen unter beständigem Herumdrehen der Form geglättet, etwaige besondere Zierraten, als Blumen (Ornamente) oder Buchstaben werden in dies hart gewordene Fett eingeschnitten, desgleichen »iuxta collum« die bekannten »vier Schallöcher« (foramina). Hierüber kommt, aus fein gesiebtem und wohlgemengtem Thon in mehreren Schichten aufgetragen, der Formmantel. Das soweit fertige Werk wird nun von der Formbank herabgehoben, das Formholz herausgezogen und auf die aufrecht gestellte Form die Haube, bestehend aus collum und aures, d. i. der Hals als Verbindungsglied zwischen dem Glockenkörper[5]) und der Bekrönung durch die sechs Henkel, einschließlich des Mittelzapfens, aufgesetzt.

Diese von dem Lehmmantel umhüllte und mit eisernen Reifen ringsum befestigte Form wird nun erst in die Dammgrube eingesenkt und ausgebrannt, damit das Fett der Dicke schmilzt und aus zwei in die Form gebrochenen

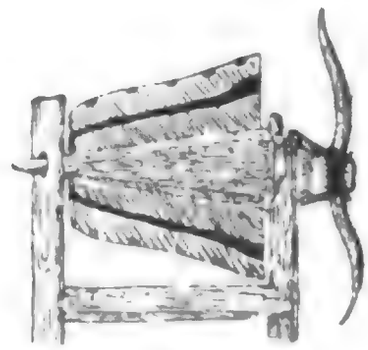


Fig. 1.

Löchern herausläuft. So ist, ohne daß der Formmantel abgehoben zu werden braucht, der für den Guß nötige Hohlraum gewonnen, und der Guß kann beginnen. Die mit der Glockenspeise ausgefüllte Form wird nach vorläufigem Erkalten aus der Grube herausgehoben und nach dem völligen Erkalten zerschlagen. Der fertige Guß aber kommt wieder auf die Formbank, um mit einem Sandstein geglättet zu werden. Diese Glättung ist aber in den meisten Fällen nicht so tiefgehend gewesen, daß dadurch auch die durch Abbröckeln aus dem Formmantel entstandenen Gußfehler beseitigt worden wären; zuweilen ist sie ganz unterblieben, und die Oberfläche der Glocke ist dann rauh.

Weitere Angaben des Theophilus über die Behandlung der fertigen Glocke, über das Aufhängen u. A. kommen hier weniger in Betracht.

5) Schönermark, Altersbestimmung der Glocken, Berlin 1889, erklärt collum als den Mittelzapfen; aber der »Hals« kann doch unmöglich als mitten in der »Krone« steckend gedacht werden; außerdem bildet der Mittelzapfen das größte von den zum Aufhängen der Glocke bestimmten Öhren (aures) und ist notwendigerweise in dem Begriff »aures« mit enthalten.

Digitized by Google

II.

Von den im Vorigen beschriebenen Kennzeichen besitzt die Graitschener Glocke (Fig. 2) die wichtigsten. Zwar weist sie keine Inschrift[6]), auch keine Ornamente auf, dafür sind aber die Zierlinien, durch welche über dem Schlag (am »Wolm«) und am »Hals« unterhalb der Krone je zwei schwache Rundstäbe gebildet werden, wie ersichtlich, vertieft, in das Fett eingegraben. Vor allem aber weist sie vollkommen durchbohrte foramina auf, freilich nur zwei, während Theophilus deren vier vorschreibt (quattuor foramina triangula). Sonst sind noch bemerkenswert die vertikal an der Flanke herablaufenden Marken, welche als Folge von Rissen zu erklären sind, die beim Trocknen und Ausbrennen des Mantels entstanden und ebenso wenig wie die aus Abbröckelungen des Mantellehms verursachten Gußfehler an der Flanke, am Schlag und am

Fig. 2.

Wolm vermieden werden konnten, weil sich vor dem Gusse der Mantel nicht abheben und an den fehlerhaften Stellen ausbessern ließ. Die fertige Glocke ist mit Sandstein geglättet das ist ersichtlich an der polierten Oberfläche, besonders an dem oberen Teil der Flanke; der Sandstein konnte aber die eben erwähnten Gußfehler nicht hinwegnehmen, dazu hätte es schärferer Mittel im Wege des Abdrehens bedurft. Die an der Flanke und am Schlag ersichtlichen feinen, horizontal laufenden Marken rühren nicht vom Glätten des Gusses her, sondern sind die Eindrücke des scharfen Eisens, mit welchem der Fettkern geglättet wurde (s. o.).

6) Der verstorbene Professor Dr. Klopfleisch kannte in seinem Gutachten über die Veräußerung der Glocke die theophilischen Merkmale offenbar noch nicht; er läßt sie unerwähnt, bestimmt das Alter lediglich nach der Form und setzt ihren Wert wegen Mangels an Inschrift und Verzierung herab.

Digitized by Google

Eine sprechende Darstellung der Bereitung der Glockenform auf der Formbank zeigt sich in der durch die vertieften Linien unten am Wolm und oben unterhalb der Haube bewirkten Gliederung des ganzen Gefäßes. Der von jenen Zierlinien begrenzte Glockenkörper ist in der Hauptsache das auf der Formbank (s. o.) hergestellte Stück. Es wurde nach der schwächer werdenden Seite des Formholzes hin gleichmäßig abgerundet, um dann mit der für sich hergestellten Haube mit Krone[7]) bedeckt zu werden. Nach der entgegengesetzten Seite hin wurde, noch auf der Formbank, der Schlagring darangesetzt nach der Anweisung ebend.: Oram vero campanae ad libitum tuum spissam facies.

Aus dieser Gliederung, die in der Beschreibung des Theophilus so gut wie an der vorhandenen Glocke festzustellen ist, ergibt sich aber ferner auch zur Evidenz, was unter »collum« zu verstehen ist, wenn die foramina sich »iuxta collum« befinden sollen: nämlich die Grenze zwischen dem auf der Formbank gebildeten Körper und der daraufgesetzten Haube; nicht der Teil der Glocke, den wir heutzutage als Hals bezeichnen, und an dem sich auch auf den Theophilus-Glocken zumeist die Halsinschrift befindet, sondern die durch die oberen Zierlinien abgegrenzte Einziehung des Glockenkörpers, auf welche der eigentliche »Kopf« zuletzt aufgesetzt wird. Daß dies an sich und mit mehr Recht als der Mittelzapfen (s. o.) als Hals bezeichnet werden kann, ist wohl einleuchtend.

Die charakteristische Form[8]) (Rippe) dieser Glocke und der meisten übrigen bisher bekannten ist bedingt durch den wenig ausladenden Schlagring unten, der sich nicht zu einer Schärfe verjüngt, sondern stumpf abgerundet ist und in der Stärke wagrecht abschließt. Zuweilen ist er sogar konkav ausgebogen. Sie ist ferner und vor allem bedingt durch die nur wenig geschweifte, beinahe kegelförmig, in einigen Fällen (Lullusglocke in Hersfeld, die zwei Augsburger Domglocken, die Glocke im Museum zu Basel und die zu Barnstedt, Kr. Querfurt, Prov. Sachsen), sogar ziemlich zylindrisch aufsteigende Flanke, die sich oben allmählich zur Haube abrundet. Diese schön proportionierte Form, die dem Forscher sofort in die Augen springt, konnte ich bis jetzt an 32 Glocken nachweisen, unter denen sich sogar eine mit erhabener, aber aus gedrehten Wachs- (Talg-) Fäden hergestellten Inschrift befindet in Rödelwitz (S.-Meiningen).

Erwähnenswert ist schließlich an der Graitschener Glocke noch die Krone. Sie besteht aus einem starken Mittelzapfen von der diesen Glocken eigentümlichen ovalen Form, der, wie die Abbildung zum Teil erkennen läßt, an der nach außen gerichteten Fläche eine auch an anderen derartigen Glocken

7) Theoph. pag. 321 unten: Post haec forma collum atque aures etc.

8) Die nicht für alle Theophilus-Glocken, auch nicht in einerlei Sinn zutreffende Bezeichnung »bienenkorbförmig« rührt aus der frühesten Zeit der modernen Glockenforschung, als man den Ursprung und die Eigentümlichkeiten dieser Glocken noch nicht kannte; vgl. Wiggert, Historische Wanderungen durch die Kirchen des Reg.-Bez. Merseburg, in den Neuen Mitteilungen des thüring.-sächsischen Altertumsvereins, Bd. VI. Heft 2, 1842.

Digitized by Google

(Theißen, Aschara) beobachtete Rinne oder Riefe aufweist. Die Henkel, blos zwei an der Zahl, fallen, wie bei allen diesen Glocken schlaff herab. Beim Auftreffen auf die Haube ist das Metall, wahrscheinlich infolge eines Defektes an der Ummantelung, ausgelaufen, und die Henkel scheinen dadurch hier stärker als sonst[9]). Die Krone besteht blos aus der Grundform, welche bei der Herstellung verwendet wird[10]), dem Mittelzapfen und zwei seitlichen Henkeln. Es ist nirgends eine Spur davon zu erkennen, daß jemals noch die vier übrigen Henkel angebracht gewesen wären[11]). In Ermangelung der vollen Zahl der Henkel konnte die Glocke nicht fest genug am Wolf aufgehängt werden; das Metall wurde an den Reibungsflächen abgescheuert, und die Befestigung lockerte sich mit der Zeit immer mehr. Das mußte schließlich dazu führen, daß die Glocke zersprang, nachdem sie ca. 900 Jahre lang treue Dienste geleistet und zum Schluß arg malträtiert worden war. —

III.

Eines der wesentlichen Merkmale der Theophilus-Glocken sind die foramina, über deren Herstellung in der schedula pag. 321 gesagt wird: quatuor foramina triangula iuxta collum, ut melius tinniat, formabis. Über die Bestimmung: iuxta collum ist oben das Nötige angegeben worden. Was zunächst die Zahl der sog. Schall-Löcher anbetrifft, so schwankt sie zwischen zwei und vier. Die volle Zahl findet sich bloß auf der Lullusglocke in Hersfeld und den beiden Chorglocken in Augsburg; drei gleichmäßig auf der Haube verteilte Löcher hat die Glocke in Basel; die übrigen weisen nur zwei auf, die, wie an der Graitschener Glocke zu sehen ist, je an einer Breitseite des Mittelzapfens auf der Haube angebracht sind. Auch ihre Form wechselt. Auf der Lullusglocke sind sie rund-trichterförmig[12]), mit unebener Wandung, die, auch anderweitig, besonders an den Schriftzeichen zu beobachten, in der Schwierigkeit, die Vertiefungen in den spröden Fett- (Talg-) Kern hineinzuarbeiten, ihre natürliche Erklärung findet. Es fiel niemandem ein, die Ver-

9) Bei Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Bd. 1, S. 63 und hiernach bei Otte, Nachgelassenes Bruchstück zur Glockenkunde S. 28, Fig. 5 ist die Darstellung der ganzen Glocke, besonders aber der Krone ungenau. Der Mittelzapfen ist beinah in moderner Form mit einem Fuß unter dem breit-ovalen Ring, und die Henkel sind S-förmig dargestellt.

10) Vgl. Otte, Glockenkunde S. 111, Fig 16.

11) Ähnlich gestaltet ist die Krone der Baseler Glocke, die aber dem Anschein nach samt der Haube durch spätere Erneuerung hergestellt ist, wie bei der Glocke in Rödelwitz.

12) Noch Schönermark, in der deutschen Bauzeitung 1889, Nr. 66 nimmt an, daß diese trichterförmigen Löcher zu einer späteren Zeit eingemeißelt wären. Diese Auffassung muß als ein letzter Rest aus dem Kindheitsalter der Glockenkunde nunmehr aufgegeben werden. Vor dem Bekanntwerden des Theophilus konnte man sich auch die vertiefte Schrift nicht anders, als durch Einmeißeln entstanden, erklären. In Aschara (S.-Gotha) erklären sich die Bewohner die ihnen wohlbekannten foramina ihrer alten, wertgeschätzten Glocke damit, daß einmal die Glocke, die natürlich silberhaltig sein muß, zur Bestimmung ihres Silbergehaltes angebohrt worden sei.

Digitized by Google

tiefungen nachträglich zu ziselieren[13]), sondern die rauhen Wandungen blieben stehen und sind uns heute eine wertvolle Bestätigung für den Glockenguß nach der Anweisung des Theophilus. Die dreieckigen foramina sind unter einander insofern verschieden, als einige (Basel, Canino) in ziemlich dreieckiger Form durch die ganze Wandung hindurchgehen (Fig. 3a); bei anderen verengen sich die Innenflächen allmählich, schießschartenähnlich, sodaß drei dreieckige Böschungsflächen entstehen, und am Grunde befindet sich ein 6—7 mm im Durchmesser haltendes, rundes Loch (Graitschen, Aschara) (Fig. 3b). Noch häufiger aber fehlt das die Haube durchbrechende Loch, und es bleibt von dem foramen nur eine Vertiefung in Form einer umgekehrten, flachen, dreiseitigen Pyramide übrig. Diese Form der »Schall-Löcher« habe ich als markierte foramina (Fig. 3c) bezeichnet. An der geschilderten Reihenfolge der verschiedenen Formen ist deutlich wahrzunehmen, wie es nach und nach mit dem Schall-Loch immer weniger wird, bis es zuletzt ganz verschwindet. Hierin ist eine, gewiß nicht zu unterschätzende Handhabe für die verhältnismäßige Altersbestimmung solcher Glocken zu erkennen.

Bis in die jüngste Zeit wollte man die bloß markierten foramina überhaupt nicht als die echten des Theophilus gelten lassen[14]). Durch die Auffindung der beiden letzten Theophilus-Glocken in Theißen (Kr. Weißenfels)

Fig. 3.

am 19. August 1904 und in Aschara (S.-Gotha) am 30. September 1905 bin ich in den Stand gesetzt, diesen für die Beurteilung der foramina tief einschneidenden Streitpunkt zur Entscheidung zu bringen. Beide Glocken rühren nämlich ohne Zweifel von ein und demselben Gießer her, der sich in der vertieft eingegossenen Inschrift am oberen Teil der Flanke, auf beiden Glocken gleichlautend, nennt: WOLFGERVS ME FECIT. Beide Glocken haben vor allen übrigen noch die Eigentümlichkeit gemeinsam, daß sie oberhalb des Schriftbandes einen Kranz von Verzierungen in Form von einfachen Ornamenten aufweisen. Gemeinsam bei beiden ist ferner der schon oben zur Graitschener Glocke erwähnte tiefe Rief am äußeren Rande des Mittelzapfens. Daneben machen sich aber auch zum Teil nicht unwesentliche Verschiedenheiten bemerkbar, am auffälligsten die Gestaltung der Rippe; die Theißener Glocke gleicht ganz der Graitschener in der gefälligen, kegelförmigen Verjüngung der Flanke; die Glocke in Aschara dagegen zeigt den Typus der

13) Eine Ziselierung der Schriftzeichen nimmt Otte, Nachgelassenes Bruchstück S. 29 f. für die Glocke in Merseburg an. Tatsächlich ist aber keine Spur davon zu sehen; im Gegenteil sind, besonders an den runden und schräggehenden Strichen deutlich die Spuren des Grabstichels zu erkennen. An der angeführten Stelle neigt selbst Otte noch der veralteten Auffassung des Einmeißelns der Vertiefungen zu.

14) Vgl. hierzu das Urteil bei Otte, Nachgelassenes Bruchstück S. 29 über die Behauptung Schönermarks zur Diesdorfer Glocke.

Digitized by Google

Lullusglocke mit beinahe zylindrischer Gestaltung der Flanke[15]). Am merkwürdigsten aber ist der Unterschied, daß an der Glocke in Aschara die foramina durch die Wandung hindurchgehen in Form von 6 mm im Durchmesser haltenden, runden Löchern, während sie an der Theißener Glocke bloß markiert sind. Es hat also ein und derselbe Meister nach derselben Methode und sicherlich jedesmal mit derselben Absicht einmal durchbohrte und das andere Mal markierte foramina auf den Glocken angebracht. Wie das gekommen ist, läßt sich ebenfalls durch Vergleichung erkennen: an der Theißener Glocke

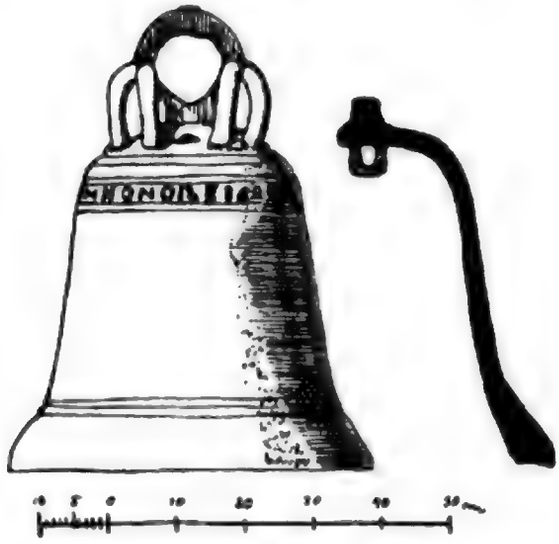


Fig. 4.

sind die foramina bei 5 cm Basis- und 4 cm Schenkellänge zu flach gearbeitet, sodaß die Talgschicht nicht bis auf den Lehmkern durchbohrt wurde, — an eine nachträgliche Durchbohrung dachte eben niemand — in Aschara dagegen messen die Dreiecksseiten 6 cm, die inneren Kanten von den Ecken des Dreiecks bis zum Mittelpunkt 4 cm, und das Loch ist glatt herausgearbeitet, ohne daß auch nur die Spur einer nachträglichen Durchbohrung durch eine stehen gebliebene stärkere Wand zu sehen wäre. Hierdurch ist wohl genug-

Fig. 5.

sam der Beweis erbracht, daß die markierten foramina mit den durchgehenden auf einer Linie stehen.

Es bleibt nun nur noch die bis jetzt nicht minder umstrittene, dunkle Frage zu behandeln: welchen Zweck die foramina haben. Weil man mit den markierten foramina nichts anzufangen wußte, verleugnete man sie einfach und bestritt ihre Beziehung zu den Angaben des Theophilus[16]). Gleich-

15) Lehfeldt, B. u. K. D. Thüringens, Heft 10, hatte vollends keine Ahnung von den Theophilus-Glocken und beschreibt die vorliegende ohne jede Sachkenntnis: breite Form des 13. Jahrhunderts! —

16) Otte, a. a. O. S. 29; auch Wernicke in privater Mitteilung

Digitized by Google

zeitig aber wurde die Erklärung des Theophilus ungenau aufgefaßt und schief wiedergegeben. Dieser bezeichnet als Zweck der foramina: ut melius tinniat. Tinnire ist aber nicht gleichbedeutend mit sonare, das Theophilus an anderen

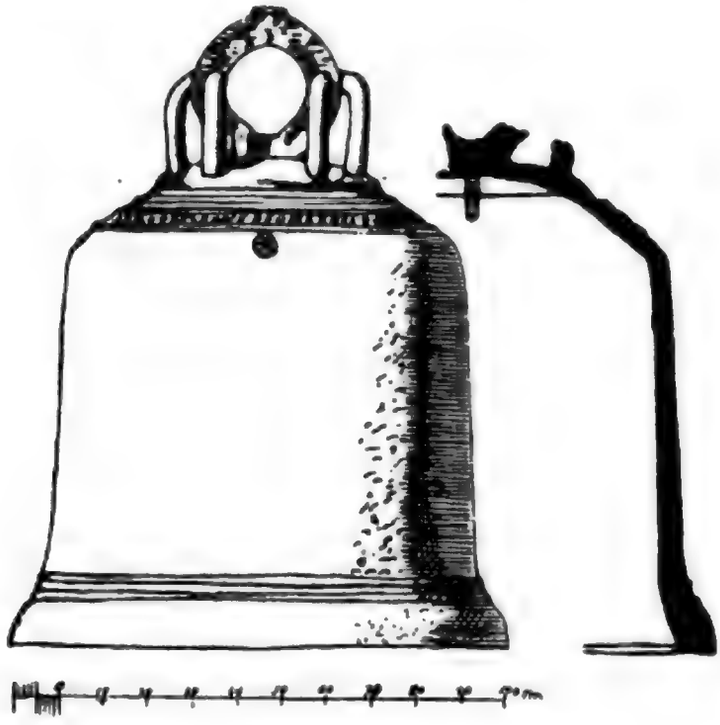


Fig. 6.

Stellen mehrfach in Bezug auf den Ton, Klang, der Glocken anwendet. Deshalb darf man nicht, wie es bisher ausnahmslos geschehen ist, an eine »Ver-

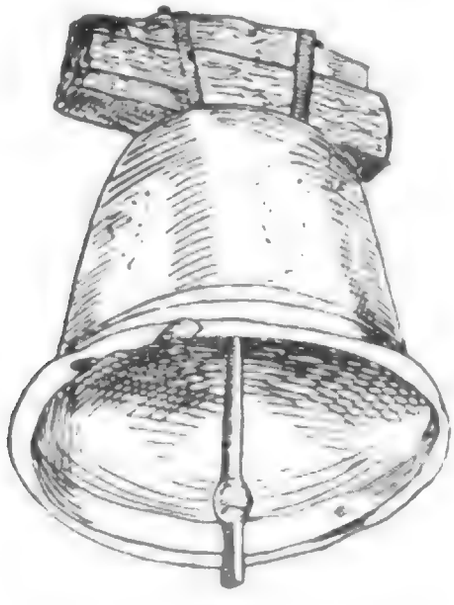


Fig. 7.

besserung des Klanges« durch die foramina denken. Tinnire = tintinnare, klingeln, schellen, wovon tintinnabulum, die Schelle, abgeleitet ist, weist vielmehr im geraden Gegensatz zu dem am Schlag der Glocke erzeugten Hauptton (sonus, sonare) auf den schellenden, pfeifenden Nebenton, den ein ge-

Digitized by Google

übtes Ohr bei jedem Läuten wahrnimmt. Dieser Nebenton kommt aber am deutlichsten am oberen Teil der Flanke zur Geltung (»iuxta collum!«), gerade in der Gegend, in der die foramina angebracht sind. Man bezweckte damit zur Zeit des Theophilus offenbar, daß der zur Abrundung und Füllung des Haupttones maßgebende Nebenton schriller durch die foramina entweichen und deutlicher zur Geltung kommen sollte. Ziemlich dasselbe erreichte man aber auch bewußt oder unbewußt mit den unfertigen, markierten foramina insofern, als durch die keineswegs unbedeutende Verringerung der Wandung an der Haube durch das Ausgraben der foramina der Nebenton merklich beeinflußt werden mußte. Dieser Grundsatz der zunehmenden Verringerung der Wandung nach der Haube zu ward schon im 13. Jahrhundert im Zu-

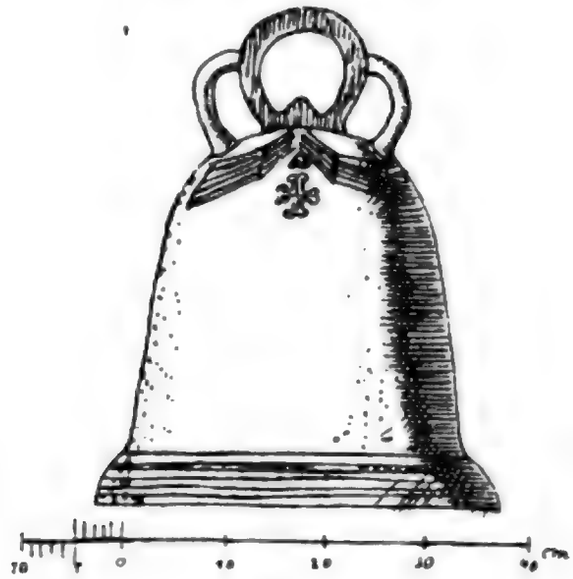


Fig. 8.

sammenhang mit der ausgeprägten Schweifung der Rippe entschieden durchgeführt und führte zur Anwendung der sog. gotischen Rippe. Man darf also die foramina, ob durchbohrt oder nur noch markiert, als den frühsten Versuch ansehen, den Nebenton schärfer hervorzuheben, ut melius tinniat.

IV.

Es erübrigt noch, der Vollständigkeit halber einen kurzen Überblick zu geben über die bis jetzt bekannt gewordenen Theophilus-Glocken und verwandte Arten, die den Übergang zu den gotischen Glocken bilden.

1) Diesdorf (Fig. 4.). Sie stammt aus dem Kloster Walbeck, kam 1813 nach Diesdorf und 1888 in das Provinzialmuseum nach Halle. Das Jahr ihrer Auffindung war 1834; die erste Beschreibung gab Wiggert, Neue Mitteilungen des thüring.-sächs. Altertumsvereins Bd. VI, Heft 2. 1842. S. 14ff. Die dort gegebene Abbildung ist völlig unzureichend und irreführend, hat sich aber trotzdem bis Otte, Glockenkunde, 2. Aufl. 1884, fort erhalten. In ihrem Äußeren und im Profil gleicht sie ganz und gar der Graitschener Glocke. An der Haube befinden sich zwei markierte foramina, am Hals zwischen den

Digitized by Google

beiden unteren Paaren von sechs vertieften Zierlinien die vertieft eingegossene Inschrift: (Fig. 5) IN HONORE SCE TRINITATIS AMENEN[17]). Die Entstehungszeit ist bald nach dem Jahre 1011, als die durch Feuer zerstörten Glocken des Klosters Walbeck erneuert wurden. Durchm. 51,8 cm, Achsenhöhe 48 cm.

2) Die Lullusglocke in Hersfeld[18]). (Fig. 6.) Sie hat vier trichterförmige foramina am Hals, auf der Haube eine bis jetzt noch nicht entzifferte Inschrift, deren Buchstaben 3 cm hoch sind. Nach den beiden allein lesbaren Worten MEGINHARI⁹ FVDIT würde sie aus der Zeit von 1036—1059 stammen. Durchm. 112 cm, Höhe 199 cm.

Fig. 9.

3) Graitschen. Beschreibung s. o. Zwei durchbohrte foramina, inschriftlos. Durchm. 40 cm, Höhe 42 cm.

4 u. 5) Chorglocken im Dom zu Augsburg (Fig. 7.) Ohne Inschrift, Flanke zylindrisch; je vier durchbohrte, dreieckige foramina, die noch von einer parallel zu den Seiten laufenden, vertieften Linie umgrenzt sind. Durchmesser bei beiden: 91,4 cm[19]).

6) Canino, jetzt im Lateranmuseum zu Rom (Fig. 8). Wurde bei Canino aus der Erde ausgegraben, von de Rossi 1889 beschrieben. Zwei gleich weit,

17) Zur Erklärung des letzten Wortes vgl. Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Kr. Gardelegen, 1897, unter Walbeck; die früheren Erklärungsversuche finden sich bei Otte, Nachgel. Bruchst., Anm. 39.

18) Vgl. Otte, Deutsche Bauzeitung, Jahrg. 23. 1889. Nr. 40 und Schönermark, ebend. Nr. 66. mit genauer Abbildung der Glocke.

19) Die genaueren Angaben verdanke ich dem Herrn Prof. Dr. Schröder in Dillingen.

Digitized by Google

ohne schießschartenähnliche Abschrägung der Wandung, im Querschnitt dreieckig, durch die Wandung hindurchgehende foramina[20]), über denen in ganz schwachen, vertieften Linien eine Ornamentierung angebracht ist, ähnlich den einfachen Linien in Augsburg (s. o.) Außerdem ist unter jedem Schall-Loch ein aus ganz schwach erhabenen Linien bestehendes Volutenkreuz angebracht, der erste Anfang von erhabenen Verzierungen, die, wie in mehreren Fällen die erhabenen Zierreifen am Wolm, sich an dem Talgkern des Theophilus

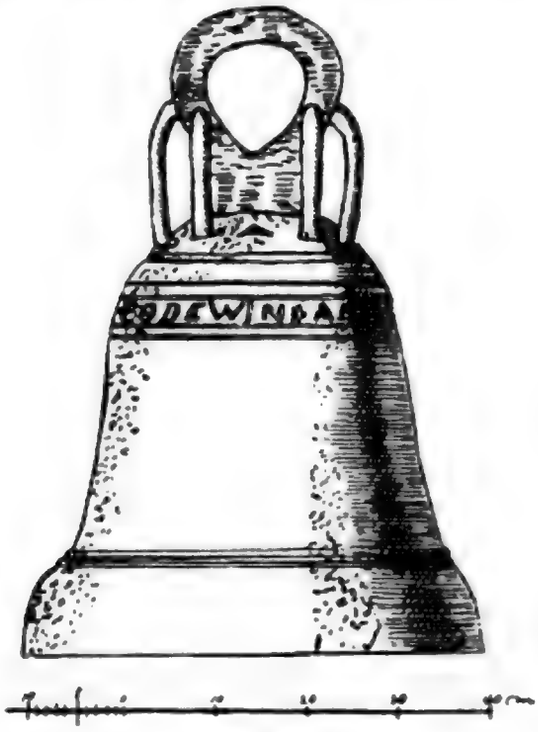


Fig. 10.

herstellen ließen. Außerdem befindet sich am Schlag in vertieften Buchstaben eine Inschrift, deren Fragmente de Rossi so liest, bezw. ergänzt: (In honore) DNI N(ri Jesu) CRISTI ET SCI (Michael)IS ARHANGELI (offert?) VIVENTIV(s). Durchm. 39 cm, Höhe 37 cm.

7) Elsdorf, jetzt im Provinzial-Museum zu Halle befindlich. Zwei markierte foramina. Zwischen 3 Paar vertieften Linien am Hals läuft eine

Fig. 11.

zweizeilige Inschrift (Fig. 9) des Inhalts: (in der unteren Zeile beginnend) + GODVINVS · DEO · CONQVERITVR · ET (obere Zeile) SANCTIS · QVIA · RECEPIT · A VOBIS. — Schubart[21]) setzt die Glocke wohl richtig in die Mitte des 11. Jahrh. an. Durchm. 50 cm, Höhe 49 cm.

20) Auf Grund eingehender Besichtigung mitgeteilt von Herrn Uldall in Randers (Dänemark).

21) Die Glocken im Herzogtum Anhalt, Dessau 1896. S. 214 ff., dort finden sich auch die weit ausholenden Untersuchungen über den Godvinus, die aber zu keinem Ergebnis führen.

Digitized by Google

8) Rosslau. Die einzige im Herzogtum Anhalt noch vorhandene Theophilus-Glocke[22]), mit zwei markierten foramina, ohne Inschrift. Schubart glaubte auf der Haube an zwei Stellen aus vermeintlichen feinen, erhabenen Schriftzeichen eine Jahrzahl wie DCCCCL . . herauslesen zu können. Aber Form und Zeit sind gleich unwahrscheinlich. Durchm. 38 cm, Höhe 35 cm.

Fig. 12.

9) Glentorf im Herzogtum Braunschweig[23]). (Fig. 10.) Zwei markierte foramina. Am Wolm zwei erhabene Stäbe als Verzierung und Andeutung der Gliederung. Am Hals zwischen zwei Paar vertieften Linien die vertiefte Inschrift: (Fig. 11.) + GODEWIN + ANDREAS MILES (vgl. zu Elsdorf). Durchm. 48,6 cm, Höhe 48 cm.

Fig. 13.

10) Basel, im historischen Museum daselbst (Fig. 12). Ihre Beschreibung s. o. Sie hat drei durchgehende foramina. Die Flanke steigt fast ohne Verjüngung empor. Durchm. 40 cm, Höhe 38,5 cm.

22) Schubart, a. a. O. S. 20.

23) Beschrieben und abgebildet von H. Pfeifer, Kirchenglocken im Herzogtum Braunschweig, in der Denkmalpflege, III. Jahrg., 1901. Nr. 15.

Digitized by Google

11 u. 12) Cöln, im erzbischöflichen Museum unter Nr. 139 und Nr. 212. Sie sind vorübergehend von H. Bergner besichtigt worden, der die zwei (?) foramina von Nr. 139 als deutlich später eingemeißelt, aber doch wohl von

Fig. 14.

dreieckigem Profil bezeichnet. Prof. Dr. Schnütgen beschreibt sie mir an beiden Glocken als $1^1/_2$—2 cm im Durchmesser haltende, eingemeißelte, nicht dreieckige Löcher. Eine Photographie der Glocken war beim besten Willen

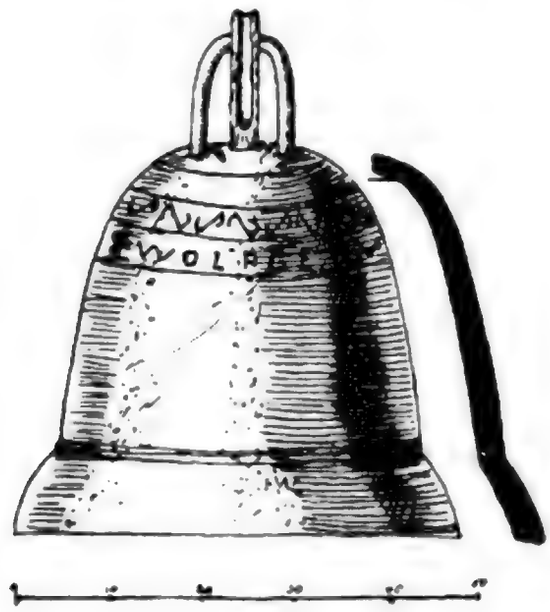


Fig. 15.

nicht zu erhalten. Nur die Maße wurden mir freundlichst mitgeteilt, Nr. 139: 76,5 cm Durchm., 62 cm Höhe, und Nr. 212: 52 cm Durchm., 50 cm Höhe.

13) Merseburg, im alten Bibliothekzimmer des Kapitelhauses im Dom. Profil genau wie bei der Graitschener Glocke; zwei markierte foramina.

Digitized by Google

Zwischen zwei Paar vertieften Linien, über denen sich noch ein drittes Paar befindet (vgl. zu Theissen und Aschara) steht die vertiefte Inschrift (Fig. 13): + IN NOMINE DOMINI AMEN. Durchm. 47 cm., Höhe 43 cm.

14) Barnstedt (Kr. Querfurt, Prov. Sachsen) (Fig. 14), von mir und Dr. H. Bergner im Sommer 1903 gefunden. Die Glocke ist sehr lang, wie eine Kuhschelle geformt, ohne Inschrift, mit zwei markierten foramina. Durchm. 42 cm, Höhe 46 cm.

15) Theissen (Kr. Weißenfels, Prov. Sachsen) (Fig. 15). Sie wurde von mir am 19. August 1904 gefunden und bestimmt[24]). Zwei markierte

Fig. 16.

foramina. Am Hals sind vier Paar vertiefte Linien; zwischen dem dritten und vierten Paar steht die Inschrift: (Fig. 16.) + WOLFGERVS ME FECIT IN. Als Fortsetzung dieser Inschrift darf man nicht sowohl den Ort des Gusses ergänzen, als vielmehr, entsprechend der Inschrift in Merseburg oder Diesdorf: in honore oder in nomine etc. Zwischen dem zweiten und dritten

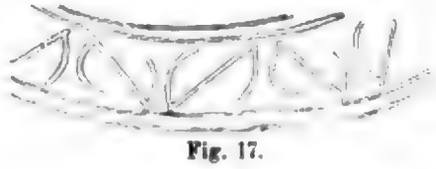


Fig. 17.

Paar Zierlinien ist ein einfaches Linienornament (Fig. 17) angebracht, wie es bei den bisher bekannten Glocken dieses Alters noch nicht festgestellt war. Durchm. 48 cm, Höhe 42 cm.

16) Aschara, (S.-Gotha) (Fig. 18). Die in den Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens, Heft 10, angegebene, mit der der Theißener Glocke übereinstimmende Inschrift ließ vermuten, daß mitten in Thüringen noch eine Theophilus-Glocke im Verborgenen ein bescheidenes Dasein fristete. Eine daraufhin mit mancherlei Hindernissen verbundene Entdeckungsreise ward am 30. Sept. 1905 mit dem schönsten Erfolge gelohnt. Auf dem Turme fand

24) Die Glocke war bereits von Sommer, Archäologische Wanderungen 1856—1866, in den Neuen Mitteilungen des thüring.-sächs. Altertumsvereins, Bd. IX, S. 308 ff., später in den Bau- und Kunstdenkmälern der Prov. Sachsen, Kreis Weißenfels, 1880, erwähnt, ohne daß die foramina und die vertiefte Schrift nebst Verzierung beachtet wurde.

Digitized by Google

sich noch mitten im harten Dienst eine regelrechte Theophilus-Glocke mit zwei großen, durchgehenden foramina, die an die 900 Jahre hindurch von einem Geschlecht zum andern geschlagen worden war. Sie hat die zylindrische Flanke der Lullusglocke. Zwischen zwei vertieften Linien am Hals steht ohne ein besonderes Anfangszeichen[25]) die Inschrift (Fig. 19): WOLFGERVS · ME · FECIT; darüber wieder zwischen zwei vertieften Linien ein Kranz von Ornamenten (Fig. 20). Es kann kein Zweifel sein, daß diese und die vorher beschriebene Glocke in Theissen von ein und demselben Gießer stammen. Durchm. 64 cm, Höhe 42 cm.

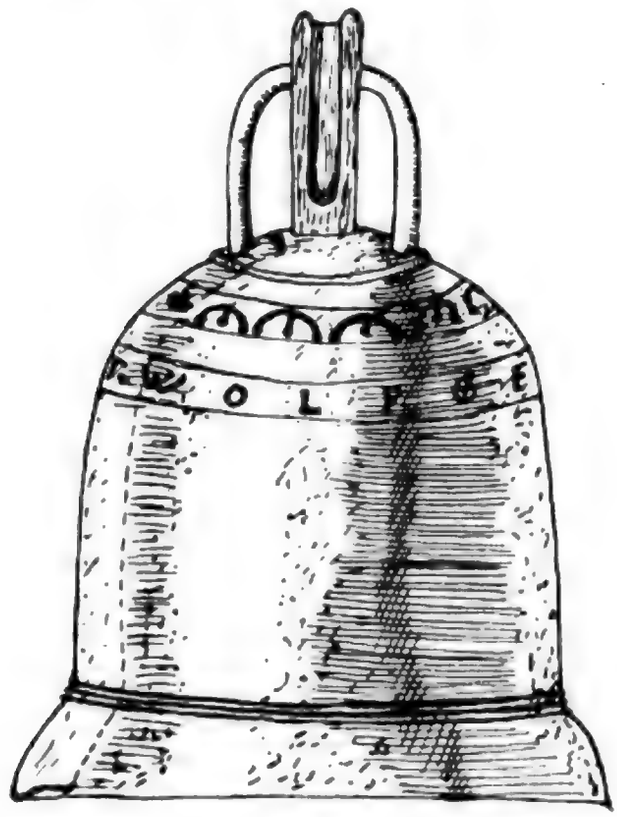


Fig. 18.

In dieselbe Gruppe sind noch einige Glocken zu stellen, die zwar den Weg mancher wertvollen Glocke, in den Schmelzofen hinein, gegangen sind, denen aber ein gütiges Geschick noch soviel Gedächtnis bewahrt hat, daß sie mit Sicherheit den alten, überlebenden Zeugen beigeordnet werden können. Gleichzeitig sollen sie zum Zeugnis dafür dienen, mit welcher Gleichgiltigkeit zuweilen unersetzliche Kunstdenkmäler gedankenlos vernichtet werden.

† 17) Unterröblingen. Grössler, in der Zeitschrift des Harzvereins, XI. Jahrg. 1878, sah und beschrieb noch eine Theophilus-Glocke mit zwei markierten foramina und der Halsinschrift (Fig. 21): + CE + CI + LI + A (= CECILIA, das C in derselben eckigen Form, wie in Elsdorf, oben unter

25) Das Anfangskreuz steht merkwürdigerweise in dem Ornamentkranz gerade über dem Wort Wolfgerus, womit indirekt dieses Wort wie in Theissen als erstes gekennzeichnet ist. Lehfeld hat das natürlich nicht gesehen und ratet auf den falschen Anfang, indem er liest: Me fecit Wolfgerus.

Digitized by Google

Nr. 7), die im Jahre 1890 durch Unachtsamkeit der örtlichen Behörden eingeschmolzen wurde. —

† 18) Schkauditz, Kr. Zeitz. Die Bau- u. K.-D. der Provinz Sachsen, Kr. Zeitz, 1879, verzeichnen noch eine alte Glocke, die in römischer Kapitalschrift die Inschrift trug: IN ER + ADELBERTVS. Trotz jeder näheren Angabe kann mit Sicherheit angenommen werden, daß es sich hier um eine Theophilus-Glocke handelte. Die Glocke sprang im Jahr 1888 und ward ungesehen eingeschmolzen!

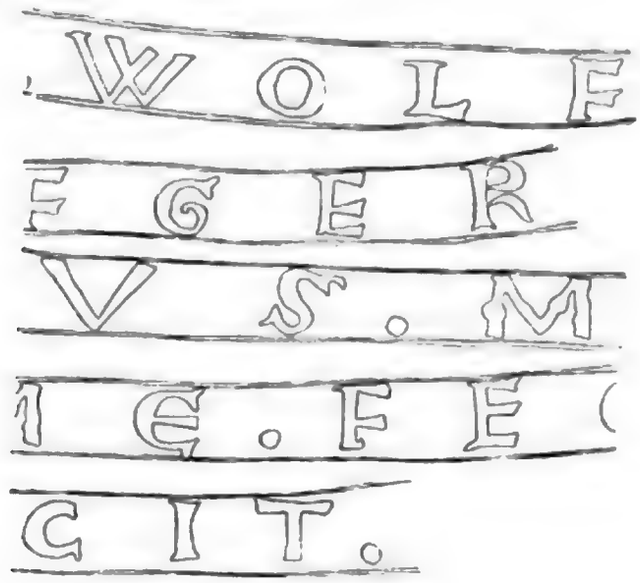


Fig. 19

† 19) Heinrode (S.-Weimar). Durch eine gelegentliche mündliche Mitteilung erfuhr ich vor kurzem, daß im Jahre 1887 am Tag der Einführung des neuen Pfarrers eine Glocke sprang und umgehend dem Glockengießer überantwortet ward, die nach den dürftigen Angaben nichts anderes, als eine

Fig. 20.

inschriftlose Theophilus-Glocke, vielleicht eine Schwesterglocke der Graitschener, war. Von ihr berichtet kein Konservator mehr; bloß der Glockengießer weiß, was für ein gutes Geschäft er gemacht hat.

Die Reihe der sicher als Theophilus-Glocken bezeugten Gefäße ist hiermit aber keineswegs erschöpft. Es schließt sich hieran eine andere Gruppe von solchen, die als wesentlichstes Merkmal vertiefte Schriftzeichen oder auch nur Linien haben, denen aber, soweit nachweisbar, die foramina fehlen. Es sind die folgenden, zumeist im Herzogtum Anhalt von Schubart aufgefundenen:

20) Rieder. Ohne Inschrift; am Hals vier Paar vertiefte Linien; die Flanke zylindrisch. Durchm. 43 cm, Höhe 45 cm.

Digitized by Google

21) Großkühnau. Am Hals zwischen dem ersten und zweiten unteren der drei Paare vertiefter Linien die vertiefte Inschrift (Fig. 22): + IN HONORE BEATE MARIE VIRS· Durchm. 47,7 cm, Höhe 47 cm.

22) Großkühnau. Von derselben Form wie die vorhergenannte, aber ohne Inschrift. Durchm. 69 cm, Höhe 68 cm.

23) Streetz. Von gleicher Form wie die vorige, ohne Inschrift. Durchmesser 45 cm, Höhe 50 cm.

Fig. 21.

† 24) Waldau. Die vertiefte Inschrift einer eingeschmolzenen Glocke lautete: + IN HONORE DĪ GENETRICIS S̄ V̄.

25) Drohndorf. Zwischen zwei Paar vertieften Linien steht die gleichfalls vertiefte merkwürdige Inschrift (Fig. 23): aus welcher Schubart in kühner Deutung, aber ohne Zustimmung zu finden, herausgelesen hat: + A(nno)

Fig. 22.

MIIC (= 1098) D(ie) P(ost) F(e) S(tum) A(rchangeli) S(anc) T(i) MI(chaelis) II C(alendis) O(ctobris) I(n) H(onore) V(irgini)s M(ariae) G(ene) T(ricis) D(ei). Durchm. 60 cm, Höhe 64 cm.

26) Crüchern. Drei Paar feine vertiefte Linien am Halse bilden zwei Bänder; im unteren glaubte Schubart schwach erhabene Buchstaben ent-

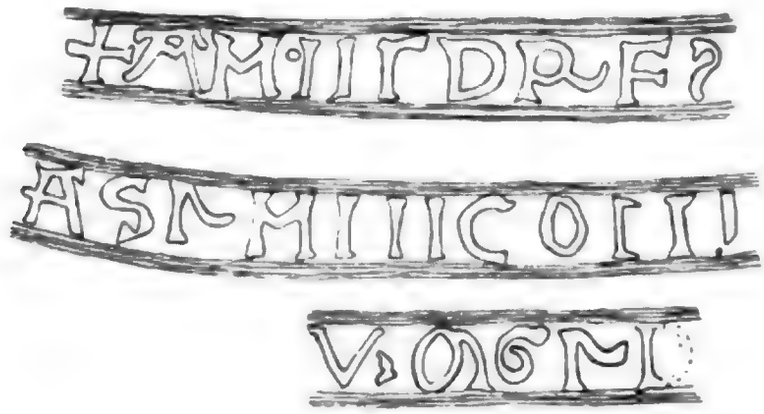


Fig. 23.

ziffern zu können, die er als: (in hon)ORE BEAT(e Mariae virginis) deutet. Durchm. 45 cm, Höhe 48 cm.

27) Gernrode. Einige vertiefte Schriftzeichen deutet Schubart: . . . C. XXV – (1)125. Durchm. 52 cm, Höhe 54 cm.

Digitized by Google

28) Gernrode. Der vorigen im Äußeren gleich; ohne Inschrift. Durchmesser 42 cm, Höhe 43 cm.

29) Großbadegast. Am Hals zum Teil verschwommene, vertiefte Linien ohne Inschrift dazwischen. Durchm. 93 cm, Höhe 93 cm.

Nr. 20—29 sind im Herzogtum Anhalt von Schubart nachgewiesen.

30) Smollerup b. Viborg (Dänemark) nach einer gütigen Mitteilung von F. Uldall in Randers. Als einzige dieser Art in Dänemark hat sie am Hals die vertiefte Inschrift: HOC AVS (umgestellt aus VAS) EX ERE BENEDIC DV̄S ATQVE TVERE. Durchm. und Höhe unbekannt.

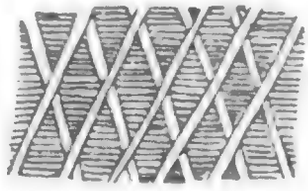


Fig. 25.

Eine weitere Gruppe von Glocken ist hierher zu rechnen, die ohne vertiefte Inschrift und ohne foramina auf der Flanke merkwürdige, vertiefte Bandornamente haben. Diese letzteren können nicht anders als durch Einprägen oder Einarbeiten in die weiche Fettschicht, wie sie Theophilus beschreibt, entstanden sein. Denn es ist kaum denkbar, daß die symmetrischen Linien, besonders die horizontal und schräg laufenden, freihändig in den abhebbaren [26]) Formmantel eingegraben worden sind. Dagegen konnten sie auf der drehbaren Formbank mit Leichtigkeit mittels des zum Glätten des Talges dienenden scharfen Eisens hergestellt werden. Wenn

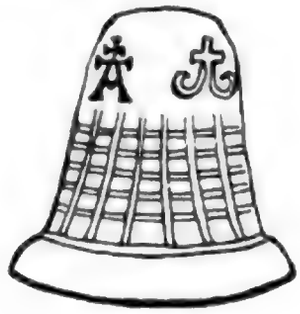


Fig. 24.

trotzdem an zwei von diesen Glocken (Nr. 31 und 32) die mit Kreuzen verzierten apokalyptischen Buchstaben in erhabenen Zügen aufgegossen sind, so ist das noch keineswegs ein Anzeichen gegen die beschriebene Herstellungsmethode. Man braucht sich nur daran zu erinnern, daß schon die oben unter Nr. 6 beschriebene, echte foramina-Glocke aus Canino erhabene Zeichen in Form von Volutenkreuzen trug, die trotz der vertieften Inschrift erhaben auf den Talgkern gearbeitet worden sind. Dafür aber, daß Glocken, die sicher

26) Hiernach ist meine erste Erklärung in dem Aufsatz: Der Glockenguß nach Theophilus, S. 34 zu korrigieren, vgl. aber das Nachwort am Schluß.

Digitized by Google

nach des Theophilus Angaben auf der Formbank gebildet sind, erhabene Schriftzeichen führen, bietet die weiter unten zu besprechende Glocke in Rödelwitz einen schlagenden Beweis. Natürlich müssen diese Glocken in eine spätere Zeit, in die Schlußperiode der Theophilus-Glocken gesetzt worden.

Glocken mit bandartigen Gitter-Ornamenten sind bis jetzt nachweisbar in

31) Köchstedt, Durchm. 83 cm.

32) Unterröblingen, Durchm. 101 cm, Höhe 92 cm.

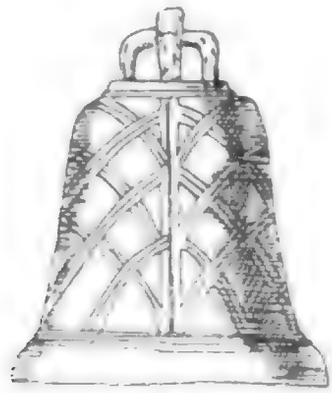


Fig. 26.

Beide im Mansfelder Seekreis, Prov. Sachsen, sind von Größler zuerst beschrieben[27]). Der untere Teil der Flanke ist durch senkrechte und wagerechte Bänder in Schachbrettfelder geteilt (Fig. 24); darüber sind zweimal, auf die vier Himmelsrichtungen verteilt, die apokalyptischen Buchstaben angebracht.

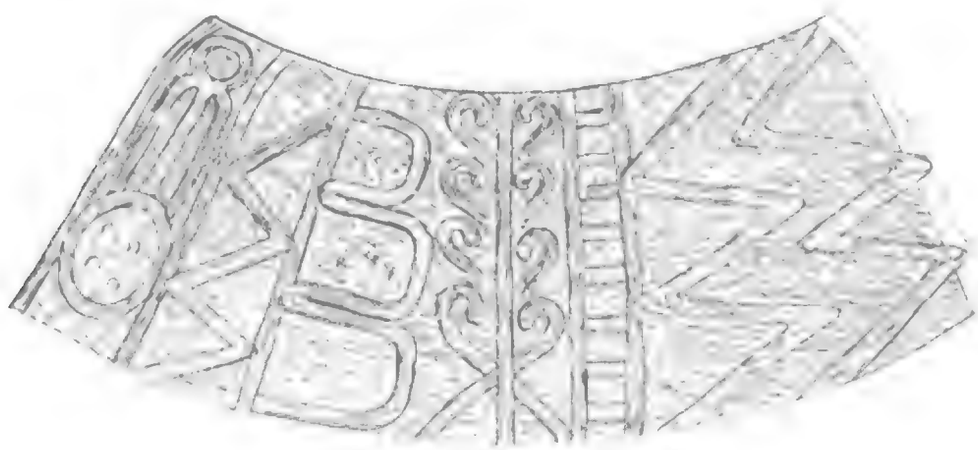


Fig. 27.

33) Ellrich b. Nordhausen, bei Otte, Nachgel. Bruchstück S. 32 f. nach den Bau- u. K.-D. der Prov. Sachsen, Bd. XIII, 1889 erwähnt. Ohne Inschrift und Zeichen, nur mit schräg sich kreuzenden Bändern auf der Flanke bedeckt (Fig. 25), die ein rautenförmiges Muster bilden. Durchm. 59 cm.

27) Größler, Zeitschr. des Harzvereins, XI. Jahrg. 1878; darnach Otte, Nachgel. Bruchst. S. 32 f. Die Abbildung ist an beiden Stellen mangelhaft.

Digitized by Google

34) Hunzen (Braunschweig)[28]). Das Muster ist durch Bänder, die aus je drei Linien bestehen, in Form von sich schneidenden Kreisbögen gebildet (Fig. 26), und durch zwei lotrechte Bänder in zwei Hälften geteilt. Durchm. 70 cm, Höhe 66 cm.

35) Weddersleben b. Quedlinburg[29]). Ein Gipsmodell davon befindet sich im Provinzialmuseum zu Halle. Die Flanke ist mit den verschiedenartigsten Ornamenten bedeckt (Fig. 27), die aus zumeist 1,4 cm. breiten, vertieften Bändern bestehen. Durchm. 48,8 cm, Höhe 47 cm.

36) Halberstadt, Liebfrauenkirche. Ohne Inschrift, mit »gitterförmiger Verzierung um den unteren Rand und die Seitenwände«[30]). Durchm. 41 Zoll, Gewicht ca. 15 Ztr.

Fig. 28.

† 37) Langenstein bei Halberstadt[31]), mit netzförmigen, übereck gezogenen Bändern von dem Profil (Fig. 28): über den ganzen Mantel (Flanke). Durchm. 54 cm. Sie wurde 1888 eingeschmolzen!

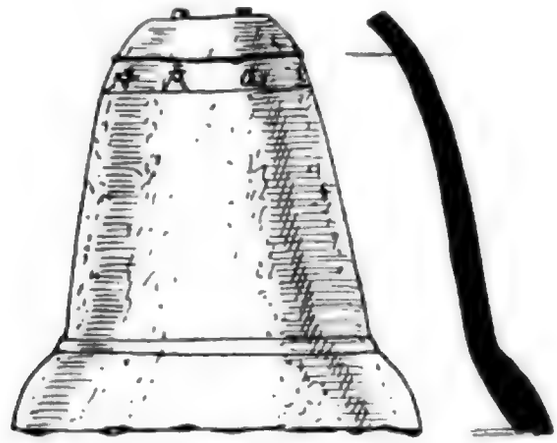


Fig. 29.

Den Abschluß bilden zwei Glocken, die zwar erhabene Schriftzeichen haben, deren Rippe aber der der Theophilus-Glocken so täuschend ähnlich ist, daß man diese Glocken nirgends anders als im Anschluß an die ältesten Gefäße eingliedern kann.

38) Rödelwitz (S.-Meinigen). Die Krone ist samt der oberen Platte abgebrochen und durch eine aufgeschraubte neue Metallplatte ersetzt. Mit der Graitschener Glocke stimmt sie nicht bloß im Profil völlig (Fig. 29) über-

28) H. Pfeifer, Kirchenglocken im Herzogtum Braunschweig, in der Denkmalpflege, III. Jahrg. 1901, Nr. 15.

29) Nach Otte, Nachgel. Bruchstück S. 33 f.

30) Nach Nebe, Die Halberstädter Glocken, Zeitschr. des Harzvereins. IX. Jahrg. 1876, S. 286 ff. Auch Bau- und Kunst-Denkmäler der Provinz Sachsen, Heft 19 zu Köchstedt, S. 286, Anm. 1.

31) Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Kr. Halberstadt, 1902.

Digitized by Google

ein, sondern weist auch dieselben Gußfehler auf, die durch Abbröckeln des festen Formmantels oder durch Lockerung desselben am unteren Rand des Schlages und an dem Zierreif am Hals entstanden sind. Hierdurch ist das Metall genau wie an den Henkeln der Graitschener Glocke ausgelaufen. Die Oberfläche des Gusses ist rauh, nicht abgeschliffen. Die Schrift (Fig. 30) ist aus dünnen Wachs (Talg)-Fäden gebildet, die zum Teil strickartig zusammengedreht sind[32]). Diese Form der Buchstaben hatte eine Analogie in den oben

Fig. 30.

zu Canino (Nr. 6) erwähnten, gleichfalls erhabenen Volutenkreuzen. Sie erklärt sich daraus, daß einerseits der Formmantel noch nicht zum Abheben eingerichtet war, wie Theophilus auch angibt, daß aber anderseits ein Fortschritt stattgefunden hatte, indem man schon lange vor dem späteren Gebrauch der in Wachsmodellen hergestellten Lettern und Ornamente freihändig geformte, erhabene Zeichen auf dem Talgkerne anbrachte.

Fig. 31.

39) Iggensbach (Niederbayern). Diese ist als älteste datierte Glocke aus dem Jahr 1144 schon längst bekannt[33]). Eine einigermaßen zuverlässige Skizze (Fig. 31) nebst kurzer Beschreibung, die ich Herrn Prof. Dr. Schröder in Dillingen verdanke, stellt das genau bienenkorbförmige Profil mit zylindrischer Flanke fest. Über die Herstellung der Inschrift durch Einschreiben

32) Jos. Berthelé, Enquêtes campanaires. Montpellier 1903, zählt vier solcher mit Wachsfäden-Buchstaben ausgestatteten Glocken, darunter die aus Fontenailles, jetzt im Museum zu Bayeux vom Jahr 1202. Dort hat das A. mit dem Kreuz verziert, genau dieselbe Form, wie hier in Rödelwitz

33) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, 1883, I. S. 355, Fig. 142 und S. 404, Fig. 212; darnach Glockenkunde. 1884, S. 88. Die auch noch von Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer. 1905. S. 312, Fig. 263 gegebene Abbildung der Glocke ist vollständig unzureichend und ungenau. Sie stammt von Herrn J. Stemplinger in Iggensbach.

Digitized by Google

in den abgehobenen Lehmmantel[34]) sind mir inzwischen berechtigte Zweifel beigekommen. Zunächst ist auffällig, daß die Schrift gleich bei dem ältesten bekannten Beispiel rechtsläufig erscheint, während doch noch bei vielen späteren Glocken festzustellen ist, daß die Buchstaben wohl rechtsläufig in den Mantel eingeschrieben wurden, aber im Guß linksläufig zum Vorschein kamen. Ferner ist es merkwürdig, daß das Anfangskreuz wiederum volutenförmig gebildet ist. Diese Anzeichen bestärken mich in der Annahme, daß es sich auch hier möglicher Weise um eine Wachsfädeninschrift handelt, und daß die Iggensbacher Glocke ein Gegenstück der Rödelwitzer aus noch weiter vorgeschrittener Zeit ist.

40) Unter diese letzte Nummer sind endlich eine ganze Anzahl von Glocken zusammenzufassen, die in die Klasse der zuckerhutförmigen gehören. Bei ihnen ist die Herstellung auf der Formbank mittels des Formholzes deutlich am Profil erkennbar. Die Flanke verjüngt sich kegelförmig, das Profil ist geradlinig, ohne Schweifung, und der Schlagring fällt ohne größere Ausladung stumpf ab. Als besondere Kennzeichen, die auf die Methode des Theophilus zurückweisen, sind an ihnen bemerkbar: die schlaff herabhängenden Henkel, die runde Haube, die vom Glätten des Talgkerns herrührenden, horizontal laufenden Formmarken auf der Flanke, die rauhe, nicht geglättete Oberfläche und der am Bord wagrecht abschneidende Schlag. Ein klassisches Beispiel befindet sich in Zeugfeld, Kreis Querfurt. Hier ist nämlich die ganze Flanke wie mit Blatternarben besät, die durch Abbröckelung im Innern des Formmantels entstanden sind. Sie lassen sich nur so erklären, daß der Mantel nicht abgehoben werden konnte, sondern fest war, wie Theophilus angibt. Denn wenn er abgehoben worden wäre, hätten die abgebröckelten Stellen ausgebessert und geglättet werden können.

Der Übergang von der ältesten Form, wie sie Theophilus beschreibt, zur gotischen Rippe, vollzieht sich stufenweise. Einzelne Fortschritte, an denen sich Abweichungen von der Methode des Theophilus nachweisen lassen, sind oben gelegentlich erwähnt. Ihren Abschluß fand die Übergangszeit in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Von Anfang des 13. Jahrhunderts sind keine Merkmale mehr nachweisbar[35]), die auf Angaben des Theophilus zurückzuführen wären.

Nachwort. Zu Ziffer 32, Unterröblingen. Bei eingehender Reinigung und Untersuchung der über und über mit Staub und Schmutz bedeckten Glocke fand ich am 18. Nov. 1905, daß die ganze Oberfläche dieser Glocke,

34) In meinem Aufsatz: Der Glockenguß nach Theophilus, S. 40. Ebend. ist der sinnentstellende Druckfehler in Z. 5 von unten: »dennoch« in »demnach« zu verbessern.

35) Als Kuriosum sei hier noch die Glocke in Branderode, Kreis Querfurt, erwähnt, die geschweifte Zuckerhutform mit weit ausladendem Schlagring und eine Halsinschrift vertieft eingegossen mit dem Spruch Joh. 1, 1: In principio erat verbum etc. aufweist. Allen Anzeichen nach stammt sie aber erst aus der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts.

Digitized by Google

Haube, Hals, Flanke und Schlag, mit Mustern bedeckt ist. Diese sind auf der einen, nach Norden gerichteten Hälfte durch senkrechte und wagrechte Streifen gebildet, und nur diese Seite hat Größler a. a. O. gesehen und beschrieben. Auf der anderen Hälfte, nach Süden zu, wird das Muster durch regellos verschlungene Bänder gebildet. Diese Bänder sind aber nicht in der ganzen Breite in die Glockenform eingedrückt, sondern werden durch zwei parallellaufende, ganz schwach vertiefte Linien gebildet. Die apokalyptischen Buchstaben stehen in dieser Reihenfolge: A A Ω Ω. Ihrem Profil nach erwecken sie den Anschein, als wären sie durch Einschreiben in den abgehobenen Mantel entstanden und zwar später als das Bandornament, das den Buchstaben gleichsam als Grund dient. Diese Glocke (nebst der in Köchstedt) bietet demnach das in dieser Form noch nicht nachgewiesene Beispiel einer Übergangsform, bei welcher vertiefte Zeichen auf dem Talg- (oder Thon-?) Modell zusammentreffen mit Zeichen, die in den abhebbaren Formmantel eingeschrieben sind.

Digitized by Google

DAS VON BIBRA'SCHE ZIMMER IM GERMANISCHEN MUSEUM.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit einer Tafel und drei Text-Abbildungen.)

Unter den im oberen Geschoß des Südbaues des Germanischen Museums aufgestellten Zimmern nimmt das aus dem ehemals Freiherrlich von Bibra'schen Hause in Nürnberg (jetzt Bergstraße Nr. 7) stammende Wohngemach, gewöhnlich das von Bibra'sche Zimmer genannt, an Intimität der Raumwirkung, an Einheitlichkeit des Gesamteindrucks und an Sorgfalt der Einzelgestaltung entschieden den ersten Platz ein. Dazu fällt es durch die präzise Feinheit der Technik aus dem Rahmen des sonst in Nürnberg zu jener Zeit Üblichen heraus, wie auch die Hinaufführung der Vertäfelung der Eingangsseite bis zur Decke als eine Seltenheit bezeichnet werden muß.

Die Aufstellung dieses Zimmers erfolgte zusammen mit derjenigen der Tiroler Bauernstube, den Renaissancestuben aus Chur und Tirol in den Jahren 1887/88, und zwar, wie Essenwein ausdrücklich hervorhebt, ohne jede Änderung in genau der gleichen Art, wie sie am ursprünglichen Platze gestanden. Essenwein betrachtete diese Raumausstattungen als eine Abrundung der Gruppe des häuslichen und geselligen Lebens. Sie sollten gewissermaßen die aus dem Studium der Einzelheiten gewonnenen Vorstellungen verdichten, sie sollten in zusammenfassender Art das häusliche Leben im Ganzen vor Augen führen. Dadurch, daß er sie verschiedenen Gegenden entnahm, ermöglichte er die Bildung einer Vorstellung von der Entwicklung des Wohnwesens überhaupt. Essenwein erklärte in näherer Darlegung, daß es ihm vollkommen fernläge, mit diesen Einrichtungen originelle, romantische, der Wirklichkeit doch nie entsprechende Bilder zu komponieren. Er lehnte es ab, den unberechtigten sentimentalen Anschauungen von der Vergangenheit Konzessionen zu machen. Er wollte wahr sein und die Dinge geben, »genau so, wie sie wirklich waren, und nicht so, wie der allermodernste sentimentale Weltschmerzler, welcher mit der Gegenwart zerfallen ist und sich ein romantisches Bild der alten Zeit ausmalt, sich dieselben vorstellt.« Er sah die

Digitized by Google

Aufgabe einer wissenschaftlichen Anstalt, wie sie das Germanische Museum ist, darin, nicht selbst Kombinationen zu schaffen, sondern das wirklich Vorhandene in seiner charakteristischen Art unverfälscht zu geben. Dies ist auch der Grund, weshalb nach modernen Begriffen die Innen-Ausstattung des von Bibra'schen Zimmers mit beweglichen Zierstücken eine etwas dürftige und kahle ist. Auf dem Kranzgesimse der Vertäfelung stehen einige Gläser, Krüge und Teller. Auch zwei Porträts sind über der westlichen Schmalwand angebracht. Das ist aber auch alles, was zur Ausschmückung der Wände verwendet worden ist. Im Übrigen wirkt eben die Vertäfelung durch sich selbst. Auch das Mobiliar ist ein spärliches. In der Mitte ein großer Tisch, umgeben von Stühlen mit geschnitzten Lehnen, in der Nordostecke ein grünglasierter Kachelofen mit einer in eisernen Stäben bestehenden Schutzvorrichtung, welche oben mit großen geschmiedeten Rosen verziert ist, vor dem Ofen zwei Wärmebecken und in den Fensternischen ein Sessel und einige weitere Stühle. So hat Essenwein sich die Ausstattung eines Alt-Nürnberger Wohnraumes gedacht. So und nicht viel anders ist sie auch tatsächlich gewesen.

Das von Bibra'sche Zimmer ist kein Repräsentationsraum im eigentlichen Sinne. Es stammt ja auch nicht aus dem 2. Stock des Hauses Bergstraße 7, sondern aus dem dritten. Die Prunkgemächer liegen aber im allgemeinen in Nürnberg im 2. Stock. Wir haben es uns also als ein Wohnzimmer zu denken, allerdings als ein Wohnzimmer einer Familie, welche mit Wohlhabenheit einen ausgeprägten Kunstsinn verband; denn das Haus hat auch sonst noch manches Interessante aus jener Zeit aufzuweisen. Wer war nun der Erbauer des Zimmers? Oberhalb der Eingangstüre bemerken wir in den Füllungen zwischen den äußeren Säulen zwei sehr zierlich geschnitzte Wappen mit wohlkomponiertem Laubwerk und mit Helmzierden (Taf. VII und Abb. 2). Nähere Nachforschungen ergaben, daß das linke dasjenige der Familie Vogt und das rechte dasjenige der Familie Geiger ist. Die Wappen sind nicht tinktiert. Es sei darum der Vollständigkeit halber eine sich aus den Nürnberger Wappenbüchern unserer Bibliothek ergebende genauere Beschreibung derselben angefügt. Das Vogt'sche Wappen zeigt auf rotem Feld einen springenden weißen Hirsch, dessen Brust schräglinks mit einem schwarzen Pfeil durchbohrt ist. Geweih und Hufen sind golden gefärbt. Die Helmzier entspricht dem Wappenbilde. Das Geiger'sche Wappen besteht in einer goldenen, über Eck gestellten Baßgeige auf blauem Grunde. Als Helmzier dient die Halbfigur eines bärtigen Mannes mit blauem Gewand, goldenem Kragen und blauer, golden umrandeter Zipfelmütze. Da nun der Stil des Zimmers in Rücksicht der speziell in Nürnberg üblichen Formen auf die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeit verweist, so dürfte es kaum einen erheblichen Zweifel erregen, wenn ich die Wappen auf den Doktor der Rechte Hans Vogt und seine Gattin Barbara, eine geborene Geiger, beziehe. Dieser Hans Vogt wurde nach Roth[1]) im Jahre 1568 Genannter des größeren Rats, besaß ein

1) Joh. Ferd. Roth, Geschichte des Nürnbergischen Handels I. 1800, S. 393 und derselbe. Verzeichnis aller Genannten des größern Raths 1802. S. 89.

Digitized by Google

Abb. 1. Von Bibra'sches Zimmer. Teil des Einganges.

Digitized by Google

Zinn-Bergwerk und handelte damit. Er starb am 31. März 1585[2]). Seine Gattin wird als Steffan Geigers Steyrischen Händlers Tochter aufgeführt. Sie starb am 10. Januar 1592[3]). Möglicherweise ist ihr Vater identisch mit dem Stephan Geiger, welcher 1553 Genannter wird[4]). Vielleicht ist es der gleiche Stephan, welcher nach Trechsel, Erneuertes Gedächtnis des Nürnbergischen Johannis-Kirchhofes, Seite 148, im Jahre 1557 starb. Als

Abb. 2. Von Bibra'sches Zimmer. Aufsatz über dem Eingang.

---

2) Aus Genealogica der Stadtbibliothek.

3) Ebendaher.

4) Joh. Ferd. Roth, am letztgenannten Ort, S. 81.

Kinder des Hans Vogt und seiner Frau werden genannt: 1. Ursula Vogtin, 1579 mit Gabriel Mörder verheiratet; 2. Endres Vogt, 1588 mit Margaretha, Hans Schwaben Tochter, verheiratet, gestorben 1607; 3. Barbara Vogtin, welche sich mit Friedrich von Gera und in zweiter Ehe mit Joachim Weyermann verheiratete. Wenn Hans Vogt, den wir wohl als den Erbauer des Saales in Anspruch nehmen dürfen, im Jahre 1585 starb, so muß das Zimmer, um das es sich hier handelt, unbedingt vor diesem Jahre oder noch zu Anfang desselben erbaut worden sein. Wann dies geschehen ist, darüber läßt sich Bestimmtes nicht sagen. Nicht ausgeschlossen ist es, daß die Anlage unseres Zimmers mit der Verheiratung des Hans Vogt zusammenfällt, die etwa um das Jahr 1560 erfolgt sein wird. Jedenfalls aber wäre dies der früheste Termin, der für die Entstehungszeit des Saales in Ansatz gebracht werden dürfte. Beschränken wir uns aber lieber nicht auf bestimmte Jahre, für welche doch kein positiver Beweis gebracht werden kann, und lassen wir den Saal in der Zeit zwischen 1560 und 1585 entstanden sein!

Wenden wir uns nunmehr der Innenausstattung selbst zu! Der innere Saalraum mißt etwa 8,60 m in der Länge und rund 6,85 m in der Tiefe. Auf der Südseite sind fünf, auf der östlichen Schmalseite zwei Fenster nach dem Eck zu in tiefen flachbogigen Nischen angeordnet. Voll flutet das Licht durch dieselben dem Eintretenden entgegen, um die Westwand, namentlich aber die mit besonderer Liebe behandelte Vertäfelung der Nordseite hell zu bestrahlen. So ist das, worauf infolge der in dieser Weise gewonnenen günstigen Lichtverhältnisse ein besonderer Wert gelegt werden konnte, mit Nachdruck dem gegenüber hervorgehoben, worauf eine gleiche Sorgfalt nicht verwandt zu werden brauchte. Es ist nicht zu leugnen, daß in dem unter glücklicher Beleuchtung an den entscheidenden Stellen mit Macht zum Durchbruch kommenden Reichtum ein hoher Reiz liegt. Er wird noch verstärkt durch die Frische der auf Farbenharmonie sinnvoll arrangierten Hölzer. So wechseln Schlichtheit und Pracht in wohltuender Weise ab, um im Ganzen zu intim empfundener Raumstimmung zusammenzufließen. Man fühlt sich in diesem Zimmer behaglich und heimisch, kann sich aber dabei nicht des Eindrucks erwehren, daß es mehr als ein bloßer Alltagsraum ist, daß sich in ihm Wohnlichkeit mit wahrem, auf Wohlhabenheit gegründetem Kunstsinn verbinden.

Die eigentlichen Wandflächen haben unten eine umlaufende Fuß-Lamperie mit breiten Lindenholzfüllungen in eichenen Rahmen. Dazwischen treten die Postamente der mit ungarischer Esche fournierten Dreiviertelsäulen hervor, welche, versehen mit attischen Basen und toskanischen Kapitälen in Eiche, die obere Vertäfelung vertikal gliedern. Die Zwischenflächen innerhalb derselben werden durch hohe Lindenholzfüllungen, wiederum in eichenen Rahmen, belebt. Siehe Taf. VII. Das mit Platte und Sima weit ausladende Kranzgesims ist über dem mit ungarischer Esche fournierten Gebälkfries mit zierlichem Zahnschnittgesims ausgestattet.

Wie bereits hervorgehoben, hat die Eingangsseite eine besonders eindrucksvolle Betonung erfahren. Siehe Taf. VII. Es wurde auch schon darauf

Digitized by Google

hingewiesen, daß die Emporführung der eigentlichen Vertäfelung durch eine besondere Aufsatzvertäfelung bis zur Decke in Nürnberg eine Seltenheit ist. Auch Ortwein ist dies nicht entgangen. Er spricht sich in folgender Weise darüber aus: »Eigentümlich an diesem Täfelwerk ist, daß es ganz bis an die Decke reicht, während bei allen übrigen, die uns zu Gesichte kamen, dies nicht der Fall war.« Er bringt auch auf Doppeltafel 75/76 des Nürnberg betreffenden Teiles seiner deutschen Renaissance eine von ihm selbst angefertigte Aufnahme des Portals und des Wandschrankes samt dem Handtuchhalter. Doch hat diese Darstellung nur allgemeinen Wert, sie gibt nur das Gesamtbild wieder und versagt gänzlich, wenn man in die Details eindringt. Auch fehlt eine sachentsprechende Charakterisierung der verschiedenen Holzarten. Es waren darum neue Aufnahmen erforderlich, welche, vom Architekten H. J. Dennemarck in Nürnberg gefertigt, in den Abbildungen 1—3 reproduziert sind.

Der Eingang erscheint durch eine weit vorspringende Säulenaedicula mit flachem Giebel und seitlichen Nischen energisch markiert. Dazu baut sich darüber eine stark vortretende Bekrönung auf, welche an der Wandfläche über der eigentlichen Vertäfelung eine entsprechende Fortsetzung findet. Das Giebelgebälk wird von je einer ganzen Säule vorne und einer Dreiviertelsäule dahinter (beide in massiver Eiche) getragen (Abb. 1), welche kanneliert sind, in der Mitte eine Entasis aufweisen, eine attische Basis und ein toskanisches Kapitäl (beide in Eiche) haben und auf einem hohen gemeinsamen Sockel aufruhen. Das Gebälk wird an der Unteransicht durch vier kleine, tiefgelegte Kasetten mit gedrechselten Knöpfen in der Mitte gegliedert. Der Gebälkfries ist, wie auch der übrige umlaufende Fries, mit ungarischer Esche fourniert und vorn von einem eichenen Zahnschnittgesims abgeschlossen. Das Giebelfeld zeigt in eingelegter Arbeit in der Mitte einen Ring, an den sich seitlich zwei spitz zulaufende, der Neigung der Giebelschrägen folgende Dreiecke mit Façettenimitation anschließen. Für die oberen helleren Stellen ist Ahornholz, für die dunkleren Nußbaum verwandt. Der untere Teil des Aufsatzes über dem Giebel ist mit zwei aus einem Rund herausschauenden, plastisch gearbeiteten Ziegenköpfen dekoriert, welche die Zwickel über den Gebielschrägen recht gut ausfüllen. Der obere Aufsatzteil (Abb. 2) wird vorn durch vier kannelierte Dreiviertelsäulen mit jonischen Kapitälen in drei Abteilungen gegliedert. Die mittlere der letzteren enthält in rundbogiger Nische in Intarsia eine Darstellung der Auferstehung. Christus steht mit weit seitwärts flatterndem Mantel und der Siegesfahne in der Linken, dem Beschauer zugewandt, auf dem geschlossenen Sarkophag. Vorn am Boden die geblendeten Wächter. In den unteren Füllungen der seitlichen Abteilungen sind die oben näher beschriebenen, mit feinem heraldischen Laubwerk in Relief erhaben geschnitzten Wappen angebracht. Über ihnen bemerken wir dekorative Schrifttafeln mit ornamentierten Füllungen.

An die Säulenstellung in der Mitte schließen sich rechts und links je eine weniger stark vortretende Aedicula an, deren Sockel in gleicher Flucht mit den Sockeln der Gesamtvertäfelung liegen. Das zur Ausgleichung mit

Digitized by Google

der übrigen Wandverkleidung weniger stark vortretende Gebälk ruht auf der inneren Dreiviertelsäule der Hauptaedicula und einer gleich behandelten zweiten Dreiviertelsäule auf. (Siehe Abb. 1.) Die Füllungsflächen dieser seitlichen Aediculen sind im größeren unteren Teil zu rundbogigen Nischen mit Muscheln im Bogenfeld ausgearbeitet und darüber mit einer vortretenden Ahornkassette, deren Füllung mit ungarischem Eschenholz belegt ist, belebt. Ahorn bemerken wir ferner in Nußbaumholz-Umrandung als Einlage auf der übrigen Fläche des oberen Teiles und an den Nischenpilastern. Die Nische selbst hat ein Füllbrett in kernig gezeichneter ungarischer Esche.

Ein kurzes Wort wäre auch über die Behandlung der Türe des Eingangs zu sagen. Sie weist zwei Füllungen in ungarischer Esche auf, deren rechteckige Rahmen mit dunkel gebeiztem Nußbaum fourniert sind. Von den vier Ecken laufen Diagonalstege zu dem in der Mitte angeordneten kleineren Rahmen. Dieser ist wie auch die Stege mit dunkel gebeiztem Nußbaum fourniert. Die Füllungsrahmen sind noch von schmalen Bändern in heller gehaltener Nußbaumfournierung umrandet, welche, sich kreuzend, bis zum Rande der Türe fortlaufen. Dazwischen Ahornfüllungen und in den Ecken kleine quadratische Intarsien aus einem marmoriert gemaserten, ausländischen Holz. Eine Beachtung verdienen auch die beiden mächtigen Angelbänder, das Schloßblech und der Türgriff. Die Form der ersteren ist aus Abb. 1 ersichtlich. Der an der freien Seite kleeblattförmig ausgebildete Schloßkasten ist mit durchbrochen gearbeitetem Blatt- und Rankenwerk verziert. Die Blätter sind gebuckelt und graviert. Als maßgebend für ihre symmetrische Anordnung ist eine horizontal in der Mitte laufende Linie zu denken. Was den gleich neben dem Schloß angebrachten Türgriff betrifft, so hat er einen vierpaßförmig aus spitz endigenden Blättern zusammengesetzten Teller.

Die Markierung des Haupteingangs wird für das Auge noch um ein Bedeutendes vermehrt durch den rechts seitlich eingebauten Wandschrank mit seiner lebhaft bewegten Architektur. Es ist ein portalartiger Aufbau mit über kannelierten freistehenden Säulen auf hohen Sockeln vorgelegter Aedicula, die das hohe Gebälk des flachen Giebels trägt. Die ebenso wie diejenigen des Eingangs und der beiden seitlichen Aediculen massiven Eichenholzsäulen haben jonische Kapitäle. Der größere Teil der Wandfläche hinter den Säulen (siehe Abb. 3) ist zu tiefen rundbogigen Nischen mit Muscheln im Scheitel ausgehölt. Die Sockel der Säulen und die an dieselben anschließenden kleinen Füllungsflächen sind mit ungarischer Esche ausgelegt. Die Pilaster der Nischen wie auch die Flächen über den letzteren weisen Ahorneinlagen in Nußbaum-Umrandung auf. Mit Ahorn ist auch die obere größere Füllung der Schranktüre fourniert. Am Gebälk ist reichliche Verwendung von ungarischer Esche, von Ahorn und Nußbaum zu bemerken. Der Giebel ist dem des Portals entsprechend dekoriert.

Wir kommen nunmehr zur Aufsatzvertäfelung der Eingangsseite. Ich will hier nicht verschweigen, daß man den Eindruck gewinnen kann, als seien sowohl die Aufsatzvertäfelung als auch der Wandschrank und der Handtuchhalter dem Zimmer erst nachträglich eingefügt worden. Der Eindruck wird

Digitized by Google

Abb. 3. Von Bibra'sches Zimmer. Wandschrank.

Digitized by Google

noch verstärkt, wenn man den etwas unsymmetrischen Anschluß des Portalaufsatzes an die Decke betrachtet. Es scheint darum nicht ausgeschlossen, daß der Dr. Johann Vogt den Raum anfangs mehr in einfacher Art hat ausstatten lassen, daß er dann später, vielleicht infolge gesteigerter Wohlhabenheit, noch jene dekorativen Prachtstücke hinzufügen ließ. Wie gesagt, es ist dies nicht ausgeschlossen. Sollte es aber wirklich der Fall gewesen sein, so kann es sich nicht um einen größeren zeitlichen Zwischenraum, sondern höchstens um einige Jahre, welche zwischen der ursprünglich schlichten Ausstattung und der Hinzufügung jener reicheren Stücke liegen, handeln. Doch wäre es auch möglich, an die Fertigstellung der gesamten Inneneinrichtung durch zwei verschiedene, unabhängig von einander arbeitende Kunstschreiner zu denken. Ein positives Resultat läßt sich hier nicht erzielen. Die Aufsatzvertäfelung setzt sich abwechselnd zusammen aus einfachen Lindenholzfüllungen in Eichenholzrahmen und je zwei flachen kannelierten Pilastern mit jonischen Kapitälen, welche eine Nischenarchitektur umschließen. Die Nischenpilaster und der Raum über den Nischen sind mit Ahorn in Nußbaum-Umrandung fourniert. Die vortretende Kassette ist innen außerdem mit einem dunkelgebeizten Nußbaumspiegel ausgelegt. Die Innenwand der Nische ist mit ungarischer Esche verkleidet. Als oberer Abschluß der Aufsatzvertäfelung dient ein Fries mit Belag in ungarischer Esche (siehe Tafel VII).

Ein in seiner Art seltenes Stück ist der rechts oben an der Vertäfelung der Eingangsseite angebrachte Handtuchhalter, welcher mit Gebälk, Kranzgesims und einem über Konsölchen vorgekragten, von einem flachen Giebel überdachten Mittelteil architektonisch gegliedert ist und zugleich den äußeren Abschluß der Aufsatzvertäfelung bildet. Die in Eichenholz gearbeitete Rolle ist kanneliert. Ihre Halter und deren tragende Glieder sind mit Intarsien in dunklerem Holze verziert. Im Übrigen sind die gleichen Hölzer wie auch bei der übrigen Vertäfelung verwandt. Auch die Ausbildung im Einzelnen ist die gleiche. Die Füllungen der beiden Kassetten unter der Rolle sind mit Ahorn fourniert. Das Schrifttäfelchen zwischen den Stützkonsolen des Mittelteils hat einen von Ahornholz umrandeten dunkelgebeizten Nußbaumholz-Spiegel.

Daß wir es bei unserem Zimmer nicht mit einem Repräsentationsgemach als solchem, sondern mit einem nur repräsentativ erscheinenden Wohnraum zu tun haben, wird auch bestätigt durch den Umstand, daß in die fensterlose d. h. westliche Schmalwand ein durch die kernige Art des Aufbaues wie auch durch die frische Farbe der Hölzer wirksames Ruhebett eingebaut ist. Es sitzt 0,46 m tief in der Vertäfelung und tritt um ca. 0,55 m über dieselbe hinaus, hat demnach eine Gesamttiefe von rund einem Meter. Die äußere Länge beträgt 2,37 m. Der mit ungarischem Eschenholzfries, Zahnschnittgesims und oben in Sima ausladendem Kranzgesims versehene Baldachin wird von vier zu je zweien vereinigten Säulen auf 0,57 m hohen Sockeln getragen. Ihre Schäfte glänzen in der prickelnden Farbe der ungarischen Esche. Doch sind dieselben nicht massiv, sondern nur fourniert. Überhaupt gilt dies auch sonst von der Innenausstattung; wo immer edlere Hölzer verwandt sind, sind dieselben nur in dünnen Blättchen aufgeleimt. Die attischen

Digitized by Google

Basen und toskanischen Kapitäle sind aus deutscher Eiche genommen. Die Postamente wie auch das gleichhohe Fußbrett haben Eichenholzrahmen mit von Nußbaum eingefaßten Lindenholzfüllungen. Der innere, in der Ausdehnung des Raumes zwischen den Säulen offene Bettkasten wird durch kannelierte Pilaster mit jonischen Kapitälen gegliedert, die auf den Schmalseiten auch nach innen, aber dort glatt, vortreten. Dazwischen befinden sich einfache Lindenfüllungen. Der obere Abschluß des Bettkastens hat einen Fries mit ungarischer Esche. Links neben der Bettstatt ist zwischen zwei Säulen in der Vertäfelung ein einfacher Wandschrank angelegt.

Auch die Fensterpfeiler sind, wenn auch in schlichtester Art, vertäfelt. Doch entspricht das Kranzgesims in der Ausführung dem der Vertäfelung der Wände.

Den Raum überdeckt, sich mit der Vertäfelung in angenehmer Harmonie vereinigend, eine Kassettendecke. Dieselbe setzt sich aus zwölf fast quadratischen Kassetten zusammen, welche von langgezogenen Sechsecken umrahmt werden, woraus sich eine im Ganzen wirksame Einteilung ergibt. Die Kassetten sind tief gelegt und mit kleinem Wulst und Sima lebhaft profiliert. Als Hölzer sind verwandt: Für die Füllungen Linde, für die Profile dunkelgetontes Eichenholz, für die Stege ein helleres hartes Holz.

Mit Bewunderung stehen wir vor diesem Meisterwerk Alt-Nürnberger Kunstschreinerei. Ein gesunder Sinn, eine hervorragende Erfindungsgabe und eine biedere Sorgfalt verbinden sich, um uns Modernen stets mustergiltige, in gleicher Gediegenheit kaum erreichbare Vorbilder zu schaffen. .

Digitized by Google

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Tages für Denkmalpflege bearbeitet von Georg Dehio. Band I: Mitteldeutschland, Berlin, Ernst Wasmuth, A.-G. 1905. 8. 360 S.

Von dem Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, der bedeutendsten literarischen Frucht des Tages für Denkmalpflege, ist im Herbst 1905 das erste Bändchen in schmuckem, biegsamen, grauen Leinwandband erschienen. Der Gedanke, für die erste Orientierung über den Bestand der deutschen Kunstdenkmale ein zusammenfassendes, kompendiöses Werk zu schaffen an Stelle der älteren, in seiner Art ausgezeichneten, aber längstens veralteten Arbeit von Lotz ist wohl von Allen, die der historischen deutschen Kunst mit Interesse gegenüberstehen, mit größter Freude begrüßt worden. Und bei dem vielfach zu beobachtenden, sehr langsamen Fortschreiten der Inventarisationsarbeiten in den verschiedenen Gauen konnte das an sich ja wohl wünschenswerte Abwarten des Abschlusses sämtlicher Inventarisationswerke nicht in Frage kommen. Das Bedürfnis für den Forscher wie für den Liebhaber sprach sich zu dringend aus. Schwieriger aber als der Entschluß der Herausgabe war die Bestimmung der Modalitäten. Ein besonders glücklicher Umstand war es daher, daß der Mann, der zuerst den Gedanken des Buches in greifbare Formen gebracht, auch der Bearbeiter und Herausgeber des Ganzen wurde. Bei der Formulierung der Postulate war mit ihm, dem Straßburger Professor der Kunstgeschichte G. Dehio, eine vom Denkmalstag aufgestellte Kommission, bestehend aus Geh. Hofrat Cornelius Gurlitt (Dresden), Geh. Justizrat H. Loersch (Bonn) und Geh. Hofrat Adolf von Oechelhäuser (Karlsruhe), tätig. Die Richtlinien, die als Programm aufgestellt wurden, waren im Wesentlichen die folgenden. Das Handbuch soll in fünf einzelnen Bändchen erscheinen, die Ostdeutschland, Nordwestdeutschland, Mitteldeutschland, Westdeutschland und Süddeutschland in abgerundeten Komplexen umfassen. Zugunsten der historischen Verhältnisse darf bei der Gliederung der einzelnen Bände eine Abweichung von den heutigen politischen Grenzen eintreten. Die äußere Gestaltung hat darnach zu trachten, daß das ganze Werk und seine Bände nicht nur ein wissenschaftliches Nachschlage-, sondern auch ein kunsthistorisches Reisehandbuch bilden. Da es nicht nur dem Fachmann, sondern auch dem kunstliebenden Laien als Lehrer und Berater in der heimatlichen Denkmalskunde dienen soll, muß auf eine möglichst leicht verständliche Fassung des Inhalts gesehen werden. Den nach möglichster Ausführlichkeit und Vollständigkeit strebenden Inventarisationswerken gegenüber kann nur eine beschränktere Auswahl der Denkmäler aufgenommen werden, weniger wichtige Objekte müssen sich mit kurzer Erwähnung begnügen. Es soll im Handbuch eben kein Generalregister der Denkmalsinventare, sondern ein urteilender und klärender Führer durch die Denkmälermasse gegeben sein. Die Anordnung in den einzelnen Bänden erfordert die Aufführung nach dem Alphabet. Bezüglich der aufzunehmenden Gattungen von Werken ist alle bemerkenswerte Architektur, die mit ihr verbundene und selbständige Skulptur und Malerei zu berücksichtigen, mit Aus-

schluß der Museen und Privatsammlungen, aber mit Berücksichtigung der Kirchenschätze wenigstens in ihren wichtigeren Teilen. Untergegangene Werke finden nur bei Vorhandensein von Modellen und Plänen Erwähnung. Dagegen sind schon vorgenommene Wiederherstellungen nach Möglichkeit zu verzeichnen. Bezüglich der Literaturnachweise ist zunächst auf die Inventare zu verweisen, dann auf die später noch erschienene Literatur, sowie auf wichtigere zeichnerische Aufnahmen.

Nach kaum zweijähriger Vorbereitung ist nun der erste Band, Mitteldeutschland, erschienen, und es drängt sich die Frage auf, wie hat sich das oben auszugsweise mitgeteilte Programm bewährt, wie ist der Herausgeber den außerordentlichen Schwierigkeiten seiner Aufgabe gerecht geworden. Gerade Mitteldeutschland mit seiner ziemlich zerrissenen, politischen Gestaltung, den im Plan und der Ausführung so verschiedenartigen Hilfsmitteln, den zahlreichen Inventaren, die durchaus nicht gleichwertig erscheinen, dann den weiten Strecken, die überhaupt noch nicht inventarisiert wurden, bietet für die Beantwortung dieser Frage einen vorzüglichen Prüfstein. Und die Antwort des gewissenhaft Prüfenden wird die Bewährung der Gesamtrichtung wie der Bearbeitung in fast allen wesentlichen Punkten mit Genugtuung zugestehen.

Der Band enthält das Königreich Sachsen, das Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, die Herzogtümer Sachsen-Altenburg, Sachsen-Meiningen, Sachsen-Coburg-Gotha, die Fürstentümer Schwarzburg-Rudolstadt, Schwarzburg-Sondershausen, Reuß ältere und jüngere Linie, vom Königreich Preußen die Regierungsbezirke Merseburg, Erfurt und Cassel, vom Königreich Bayern die Regierungsbezirke Ober- und Unterfranken. Bei der Abgrenzung hat offenbar das Bestreben obgewaltet, den Umfang der einzelnen Bände möglichst gleichmäßig zu gestalten, denn sonst wäre beispielsweise das Wegbleiben Mittelfrankens, das historisch in engster Beziehung zu Ober- und Unterfranken, nicht aber zu Altbayern steht, wohl besser auch noch in den vorliegenden Band hereingenommen worden. Die Anordnung ist, wie gesagt, durch das ganze behandelte Gebiet alphabetisch. Ein sehr dankenswertes Verzeichnis am Schlusse gibt die Orte nochmals nach Staaten und Verwaltungsbezirken geordnet.

Die Auswahl der Orte, resp. des aufgenommenen Denkmälermaterials, dürfte jedem billigen Wunsche genügen. Der Herausgeber ist hier sichtlich mit größter Umsicht zu Werke gegangen. Daß eine ganz gleichmäßige Behandlung der inventarisierten und noch nicht inventarisierten Gebietsteile nicht möglich war und daß, wie der Verfasser selbst angibt, aus den noch nicht bearbeiteten Landstrichen etwas weniger Orte angeführt wurden, bedarf keiner Entschuldigung. Es empfiehlt sich vielleicht sogar, überhaupt noch strenger bei der Auswahl vorzugehen und Bauten, die weder als Kunst- und Geschichtsdenkmale in einem die Allgemeinheit interessierenden Sinne zu gelten haben, wegzulassen, dafür aber wenigstens allen aufgeführten, die für jede Sparte der Benützer nötigen, erklärenden Bemerkungen beizugeben. Bezeichnungen wie »Wasserschloß« (Ebelsbach), Wallfahrtsk. 1570, 1672, 1780 (Findelberg) u. sehr viele andere dieser Art sind entweder überhaupt überflüssig, weil sie nicht Kunstdenkmälern gelten, oder sie bieten dem Frager zu wenig.

Rückhaltlosere Anerkennung noch darf die Art der Darstellung beanspruchen. Das von Dehio selbst betonte Bestreben nach knappster sprachlicher Formulierung, die jedes unnütze Wort vermeidet, ist strengstens und glücklich durchgeführt. Und bei aller Knappheit herrscht eine außerordentliche Klarheit. Bei den wichtigeren Baudenkmälern und den größeren Orten ist trotz der schärfsten Zusammenfassung ein deutliches, umfassendes Bild des beschriebenen Werkes in seiner Entwicklung zu erhalten. Die offensichtliche, bestimmte Sicherheit des Urteils berührt überaus angenehm. Den aus den verschiedensten Quellen, — verschieden an absolutem Wert und durch die eine einmal unvermeidliche subjektive Auffassung der zahlreichen Bearbeiter — geschöpften Nachrichten hat Dehio ein aus einem Guß erscheinendes Aussehen zu geben vermocht. Wer die außerordentlich große Schwierigkeit dieser Übersetzung verschiedener Beurteilungsmaßstäbe in einen einheitlichen zu erfassen vermag, wird in diesem Teil der Aufgabe wohl das höchste Verdienst Dehios erblicken. Daß die von ihm selbst bearbeiteten

Artikel aus Ober- und Unterfranken, besonders die wichtigsten Denkmäler, z. B. in Bamberg und Würzburg, die anschaulichsten und lebendigsten geworden sind, wird dabei Niemand Wunder nehmen.

Die Literaturangaben beschränken sich in der Regel, d. i. mit Ausnahme der geschichtlich oder kunstgeschichtlich besonders wichtigen Denkmäler, bei den schon inventarisierten Orten auf den einfachen Hinweis auf das Inventar. Wo die monographische oder sonstige Literatur angegeben ist, ist sie mit richtiger Einsicht auf das wirklich Wichtige beschränkt. Ein Wunsch, der in späteren Auflagen und vielleicht schon in den folgenden Bändchen Berücksichtigung finden könnte, mag indessen hier ausgesprochen werden. An Stelle des bloßen Hinweises »Inv.« möge überall die Angabe von Band und Seite des betreffenden Inventars treten. Bei dem Wunsche der Herausgeber, daß das Buch recht weiten Kreisen dienlich sein soll, muß doch berücksichtigt werden, daß die überwiegende Mehrzahl der Benutzer weder die zum Teil sehr umfang- und bändereichen Inventare persönlich besitzt noch sogleich zur Hand haben wird, denn es wird nicht einmal allzuviel größere Bibliotheken in Deutschland geben, die sämtliche bisher erschienenen Inventare besitzen. Eine genaue Angabe wird hier die weitere Nachforschung des Lesers wesentlich erleichtern und vereinfachen. Für den Herausgeber oder Bearbeiter ist durch die genauere Literaturangabe, da ja doch alle Orte in den Inventaren nachgesehen werden müssen, keine Erschwerung und räumlich für das Buch kein irgendwie nennenswertes Platzerfordernis gegeben.

Das Werk beschließen ein Künstlerverzeichnis, ein Verzeichnis der über die behandelten Gebiete vorhandenen Inventare und ein Verzeichnis der Abkürzungen nach Begriffsgruppen und nach dem Alphabet. An die Spitze des Bandes ist ein Übersichtskärtchen des Inhaltsgebietes gestellt. Es enthält die staatlichen Grenzen und die Hauptorte der Verwaltungsbezirke. Hier wäre wohl der Wunsch nicht unberechtigt, daß künftighin eine Karte in größerem Maßstabe beigegeben werde, die sämtliche im Handbuch erwähnten Orte verzeichnet. Zum Aufschluß über regionale Zusammenhänge mancher Denkmalgruppen ist eine genaue Karte dringend erwünscht. Und dem Benutzer des Buches, dessen Zweck ja ausdrücklich auch als die eines Reisehandbuches erklärt wird, wird über die kleineren Orte weder im Reiseführer noch sonst das Material der Spezialkarte immer zur Verfügung stehen.

Vielleicht wird in Fachkreisen noch der eine oder andere Wunsch nach Vervollkommnung laut werden. Das mag den hochverdienten Verfasser indes nicht kränken. Kein Baum fällt auf den ersten Hieb. Und das Bewußtsein, bei dieser an sich wohl nicht allzu verführerischen und dankbaren Aufgabe der zahlreichen und großen Schwierigkeit im Wesentlichen so trefflich Meister geworden zu sein, mag den bewährten Forscher stärken zur Fortsetzung und Vollendung seines großen, freudig begrüßten Werkes.

Hans Stegmann.

Dr. J. Reinke. Philosophie der Botanik. I. Band der Natur- und Kulturhistorischen Bibliothek. Verlag von Joh. Ambrosius Barth, Leipzig 1905. VI u. 201 S. Oktav.

Der Verfasser des vorliegenden Buches ist der bekannte Professor der Botanik an der Universität Kiel. Er nimmt in seiner Philosophie der Botanik die reichen allgemeinen botanischen Forschungsergebnisse der Gegenwart unter die Lupe der Spekulation. Er gelangt dadurch letzten Endes aber nicht zur sogenannten modernen Weltauffassung der Darwinianer, sondern er steht mit seinem Glauben über die Entstehung des organischen Lebens vermittelnd zwischen ihnen und dem auch von Linné in seiner vor anderthalb Jahrhunderten herausgegebenen Philosophia botanica nicht angezweifelten biblischen Mythus, nach dem am dritten Tage der Schöpfung alle Arten Pflanzen durch den Werderuf Jahwes unter der ausgebreiteten Schöpferhand emporgesprossen sind.

Dabei huldigt Reinke aber doch einer dynamischen Naturauffassung und bekennt sich zur Entwicklungstheorie.

Er vergleicht die Pflanzen mit einer durch Menschenverstand für einen bestimmten Zweck konstruierten Maschine. In den ersten Kapiteln des Buches, die von den im Leben

der pflanzlichen Organismen wirkenden Kräften, von der Zelle, von dem Wesen und der Gestalt der Pflanzen handeln und die mehr den botanischen Fachmann interessieren, wird dies aus den modernen Forschungen eingehend erwiesen. Letztere haben Reinke überzeugt, daß genau wie bei den Maschinen auch bei den Organismen das Kausalprinzip in den Dienst des Finalprinzips tritt. Er sagt: »Was man bei Tieren und Pflanzen als zweckmäßig zu bezeichnen pflegt, ist nach meiner Auffassung ein Spezialfall von Finalität«.

Wie die noch mehr rein spekulativen Schlußkapitel des Buches zeigen, macht die aus dem Bau und den Lebenserscheinungen der Pflanzen überall herauslugende Sphinx der Theologie Reinke zu einem Gegner der letzten Konsequenzen einer monistischen Weltanschauung. Bekanntlich gibt Darwin in seiner Lehre von der natürlichen Zuchtwahl eine einigermaßen annehmbare Auskunft, wie eine gewisse Zweckmäßigkeit und Zielstrebigkeit in die auch viele Zweckwidrigkeiten aufweisende organische Welt hineingekommen sein kann. Diese Erklärung genügt Reinke aber nicht.

Der alte biologische Lehrsatz: omne vivum e vivo, omnis cellula e cellula ist zwar bislang noch immer durch alles Erfahrungswissen bestätigt. Nach der hypothetischen Annahme der meisten Anhänger der Entwicklungstheorie darwinistischer Richtung soll sich bekanntlich aber die Fülle und Mannigfaltigkeit der irdischen Pflanzenwelt aus einzelnen, aus der Materie mittelst der ihr innewohnenden Kräfte durch Urzeugung entstandenen Zellen entwickelt haben. Auch Reinke sagt in seinem botanischen Glaubensbekenntnis: »Ich glaube an das ursprüngliche Gegebensein sehr zahlreicher Urzellen.« Aus diesen von Anfang an bereits verschiedenen, elternlosen Zellen ist nach seiner Meinung gleichfalls die weitere Mannigfaltigkeit in der Pflanzenwelt durch progressive und regressive Entwicklung entstanden.

Die schon den Urzellen innewohnende Entwickelungs- und Anpassungsfähigkeit und Zielstrebigkeit, glaubt er aber, könne unmöglich durch die Kräfte des anorganischen »Lehms« von selbst entstanden sein. Namentlich auf Grund des teleologen Gedankens nimmt er daher für die Herkunft des ersten organischen Lebens einen Schöpfungsakt durch eine »kosmische Intelligenz« an. Von den treuen Anhängern des mystischen Kirchenglaubens, denen ein Schöpfungsakt ein Gemütsbedürfnis ist, wurde diese schon früher von Reinke vorgetragene Anschauung freudig begrüßt. Für sie hat sie den Vorzug, daß sie sich mit der mosaischen Schöpfungsgeschichte in Einklang bringen läßt.

Bei den Vertretern der monistischen Weltanschauung, denen die Begreiflichkeit der Welt ein Axiom ist, hat Reinkes Ablehnung der Urzeugung und sein Beibehalten der althergebrachten Erklärung des Welträtsels durch einen »übernatürlichen« Schöpfungsakt selbstverständlich keinen Anklang gefunden. In Wort und Schrift nahmen sie Stellung gegen die Weltanschauung des konservativen Kieler botanischen Naturphilosophen. Näheres darüber findet man in den Schriften von Dr. Heinrich Schmidt in Jena 1903: »Die Urzeugung und Professor Reinke« sowie auch bei Haeckel: »Der Kampf um den Entwicklungsgedanken.« 1905.

Durch die Erfahrung ist eine Urzeugung noch nie unbestreitbar erwiesen. Jedoch auch die Unmöglichkeit einer solchen ist nicht bewiesen. Die Monisten sagen: Die Annahme einer solchen hypothetischen Urzeugung ist zur Zeit die einzige Möglichkeit, die Herkunft des irdischen Lebens begreiflich zu erklären. Der Glaube, daß die Urzellen durch einen übernatürlichen Schöpfungsakt einer hypothetischen kosmischen Intelligenz entstanden sind, ist nach ihrer Meinung ein Verlassen des wissenschaftlichen Bodens.

Voraussichtlich wird dieser Streit, der von den Naturphilosophen nicht auf dem Wissens- sondern auf dem Glaubensgebiete ausgefochten wird, nie ganz geschlichtet werden. Vom Standpunkte der Wissenschaft aus rief Du Bois-Reymond schon 1876 den Streitenden sein bekanntes »Ignorabimus« zu. Das heutige Erfahrungswissen bietet keinen Anlaß das zurückzunehmen.

Reinke bleibt bei seinen Ausführungen durchweg sachlich und vermeidet persönliche Angriffe. Auch Gegner seiner Weltanschauung finden in seiner Philosophie der Botanik sicher viele anregende Gedanken. Der Kulturhistoriker aber sieht aus dem Buche

wieder, daß sich die menschliche Anschauung über das Lebensrätsel nach keiner Richtung hin gradlinig weiter entwickelt, sondern sich im Zickzack fortbewegt.

Hermann Peters.

Geschichte der deutschen Kunst von den ersten historischen Zeiten bis zur Gegenwart. Von Dr. Hermann Schweitzer, Direktor des städtischen Suermondt-Museums in Aachen. Mit 472 Textabbildungen und zahlreichen Einschaltbildern. Ravensburg. Verlag von Otto Maier. 1905. XX und 739 S. gr. 8.

Es fällt schwer, dem vorliegenden Werke gegenüber den richtigen Standpunkt einzunehmen; denn nach des Verfassers einleitenden Worten will es nur »dem gebildeten Laien und dem Studierenden eine kurzgefaßte, leichtverständliche Übersicht der Gesamtentwicklung der bildenden Kunst unseres Volkes« geben, womit eine tiefer gehende Kritik abgeschnitten ist.

Aber selbst diese engen Grenzen dürfte das umfangreiche Buch nicht ausfüllen. Trotz der einfachen und klaren Schreibweise ist es dem Verfasser doch nicht gelungen, das eigentlich historische Moment in einer für den Laien faßlichen Weise klarzulegen; wird es doch selbst dem Fachgelehrten schwer, den oft recht willkürlichen Sprüngen zu folgen. Gewiß bietet gerade dieser Punkt eine sehr große Schwierigkeit bei der Bearbeitung einer viele Lokalschulen umfassenden Kunstgeschichte, allein dieselbe Aufgabe wurde doch schon weit besser gelöst. — Man wird bei einem von Hause aus kompilatorischen Werke in Bezug auf die Einheitlichkeit der Darstellung und die Richtigkeit der Einzelheiten manche Konzession machen müssen, allein im vorliegenden Werke ist der Durcharbeitung des verschiedenartigen Materials und seiner kritischen Sichtung doch allzu wenig Fleiß gewidmet; überall finden sich Dissonanzen, oft sogar direkte Widersprüche, die den Laien verwirren und den kritischen Leser verstimmen. Die Lübke'sche Geschichte der deutschen Kunst war gewiß kein über jeden Tadel erhabenes Buch; aber obwohl sie infolge der Forschungsergebnisse des letzten Jahrzehnts in den Einzelheiten vielfach veraltet ist, wird man ihr doch vor der Schweitzer'schen den Vorzug geben müssen.

Für die Ausstattung des Buches, das viele neue und gut gewählte Abbildungen bringt, muß dem Verlage die Anerkennung ausgesprochen werden. Manchmal wäre allerdings eine Beschränkung von Vorteil gewesen, denn einige Autotypien nach unscharfen und verzitterten Amateuraufnahmen, sowie nach stilistisch gänzlich ungenügenden Zeichnungen — siehe insbesondere den Abschnitt über die Plastik des frühen Mittelalters — hätten ruhig fehlen dürfen.

W. Josephi.

Süddeutsche Monatshefte unter Mitwirkung von Joseph Hofmiller, Friedrich Naumann, Hans Pfitzner, Hans Thoma, herausgegeben von Paul Nikolaus Cossmann. Zweiter Jahrg. (2 Bde.) 1905. Stuttgart. Verlag von Adolf Bonz & Comp.

Von den Süddeutschen Monatsheften, die in der kurzen Zeit des Bestehens dieser Zeitschrift wegen ihres gediegenen, anregenden Inhalts und ihrer vornehmen Haltung rasch einen treuen Leserkreis — und nicht blos im Süden — für sich zu gewinnen wußten, liegt nun auch der zweite Band abgeschlossen vor. Wir versuchen aus der Überfülle des Gebotenen dies und jenes herausgreifend einzelne für die ganze Richtung der Monatsschrift charakteristische Beiträge in der hier gebotenen Kürze wenigstens namhaft zu machen.

Unter den Mitarbeitern auf dem Gebiete der bildenden Kunst leuchtet der Name Hans Thoma's vor, der aus dem reichen Schatze seiner Erinnerungen und Erfahrungen von seinem Münchener Leben (Anfangs der 70er Jahre des vorigen Jahrh.) erzählt, von seinem Verhältnis zur Pilotyschule, seinen Beziehungen zu Böcklin, Leibl, den Frankfurter Malern Viktor Müller und Eysen, zu Stäbli und Bayersdorfer. Dazwischen ergötzliche Glossen zur Geschichte der Münchener Kunstkritik und des Münchener Kunstvereins. Diese Erinnerungen erhalten eine Art Fortsetzung in den Thoma'schen Plaudereien über seine fünf Italienreisen, deren erste er 1874, die letzte 1897 unternommen hat. Ein Artikel

des Karlsruher Meisters über »Farbenmaterial und Maltechnik« läßt auch den Laien Einblicke in diese wichtigen Departements künstlerischen Schaffens tun. H. Thode ist mit seinem Heidelberger Vortrag »Über deutsche Weltanschauung und Kunst«, Wilhelm Porte mit Erinnerungen an Karl v. Pidoll, den Schüler und Freund Marées, vertreten. J. A. Beringer steuert eine warmherzige Würdigung des spät, zu spät erst richtig eingeschätzten Landschafters Emil Lugo bei.

Aus Friedr. Th. Vischers Nachlaß begrüßen wir seine prächtigen launigen Briefe aus Neapel und Sizilien, nachdem wir im vorigen Jahrgang schon den Verf. des »Auch Einer« über Bozen und Gardasee nach Venedig gefolgt waren und er uns die oberitalienischen Städte, Florenz und Rom in seiner köstlichen Art gewiesen hatte. Einen Brief Vischers aus Griechenland hat gleichfalls der Sohn, Robert Fischer-Göttingen, der Redaktion der S. M. zur Verfügung gestellt. Im Heft 7 reiht sich ein Schreiben Vischers an Joachim Raff mit Bezugnahme auf des letzteren 1854 erschienene Schrift »Die Wagnerfrage« an. In durchaus fesselnder Weise entwickelt Isolde Kurz den Werdegang ihres Vaters, des schwäb. Dichters Hermann Kurz. Von Adalbert Stifter finden sich drei Briefe an seinen Freund, den Maler Heinrich Bürkel. Der ganze Justinus Kerner spricht aus den mitgeteilten Briefen über magische Gegenstände. Adolf Frey schildert seinen Verkehr mit Conr. Ferd. Meyer, eine Menge hübscher Einzelheiten zur Charakteristik des Dichters (meist nach Briefen desselben) darbietend. Josef Hofmiller bespricht J. V. Widmanns feingestimmte Dichtung »Der Heilige und die Tiere«, neue Freunde für den schweizer Dichter werbend. Andere tüchtige Arbeit zur Geschichte der Litteratur übergehen wir ungern, um noch kurz die Reihe wertvoller Beiträge zum Kapitel »Musik und Theater« zu buchen. Wagneriana nehmen hier einen breiten Raum ein. Hierher gehören: Urkunden zur Gesch. des Münchener Wagner-Theaters (von Heinrich Steinbach-München aus dem Nachlaß von Gottfr. Semper und Friedr. Pecht veröffentlicht); Ungedruckte Briefe von Peter Cornelius und Richard Wagner (Carl Maria Cornelius in Freiburg); Karl Heckel: Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Rich. Wagner. Daneben stellen wir Siegm. v. Hauseggers Schilderungen seiner Kinder- und Jugendjahre in Graz und Hans Pfitzners »Bühnentradition«.

Nicht unerwähnt bleiben soll K. Th. Heigels »Landshut«, das uns die alte echtbajuwarische Stadt in einem fein gezeichneten Bilde näherbringt.

Ernst Weber erzählt uns seine Erinnerungen an Erwin Rohde. Fritz Mauthners »Spinoza« und die Abhandlungen des russischen Philologen Thadäus Zielinski »Schön Helena« und »Die sieben Todsünden«, die Ausführungen des Generals v. Scherff, »Vom russisch-japanischen Krieg«, naturwissenschaftliche Arbeiten von Driesch, Lindemann, Cohnheim etc., werden zahlreiche Leser finden.

Von Max Halbe ist »Die Insel der Seligen« zuerst in diesen Heften erschienen. Unter den Erzählern der Südd. Monatsh. begegnen wir Namen wie Hermann Hesse (»In der alten Sonne«), Ludwig Thoma, Ganghofer, J. C. Heer, Wilh. Fischer-Graz, u. a. m. Mit Gedichten sind, um nur einige Poeten zu nennen, Cäsar Flaischlen, Adolf Frey, Emil von Schönaich-Carolath vertreten.

Friedrich Naumann, unstreitig einer der hervorragendsten unter den volkswirtschaftlichen Schriftstellern unserer Tage, ist in jedem Hefte mit einem fesselnden Beitrag zur Stelle.

In der »Rundschau« endlich erhalten anerkannte Autoritäten das Wort, um sich über die staatlichen, sozialen, wissenschaftlichen, künstlerischen wie literarischen Zeitfragen zu äußern. HH.

Die Wandschmucksammlung von Meisterwerken klassischer Kunst. Herausgegeben von der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, G. m. b. H. Berlin.

Vollendete Technik und künstlerische Ausführung wirken zusammen um diese Kupferdruckblätter der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst zu einem vornehmen Zimmerschmuck zu machen. Der Preis, der sich je nach der Größe der Blätter zwischen ℳ 20 und ℳ 2 bewegt, ist niedrig zu nennen. Die bisher erschienenen Nummern bringen Meisterwerke aus allen Epochen der Malerei zur Darstellung. W. J.

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1905

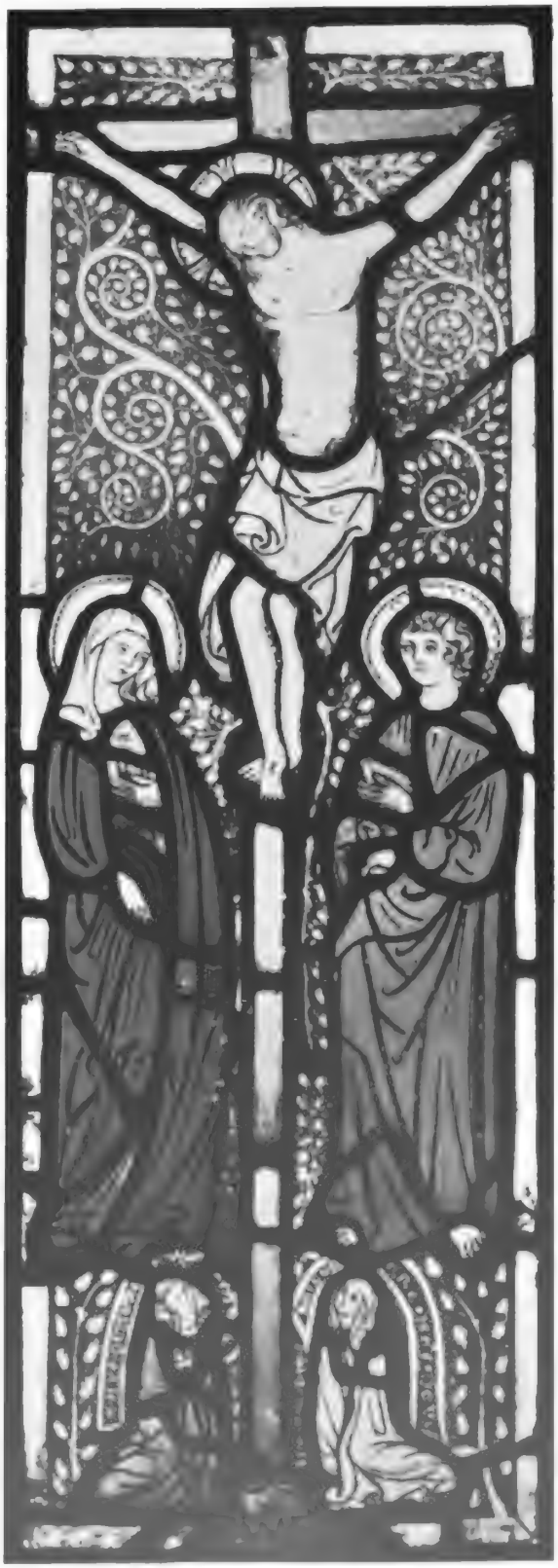
der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

	Seite
Jörg Breu's Holzschnitte im Konstanzer Brevier von 1516. Von Alfred Hagelstange	3
Die Holzmöbel des Germanischen Museums. Von Dr. Hans Stegmann. Mit 2 Tafeln	18, 63
Die Originalzeichnung zum Holzschnitt Hans Sebald Beham. B. 149. Von Dr. Fritz Traugott Schulz	39
Drei figürliche Holzschnitte von Peter Flötner. Von Dr. Fritz Traugott Schulz	49
Eine Nürnberger Hauskapelle von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 2 Tafeln	57
Die Frühwerke der Holzplastik im Germanischen Nationalmuseum. Von Dr. W. Josephi. Mit 2 Tafeln	89
Die Theophilus-Glocken. Glockenstudie von P. Liebeskind, Oberpfarrer in München-Bernsdorf	153
Das von Bibra'sche Zimmer im Germanischen Museum. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 1 Tafel und 3 Abb.	176
Literarische Besprechungen	43, 76, 145, 186

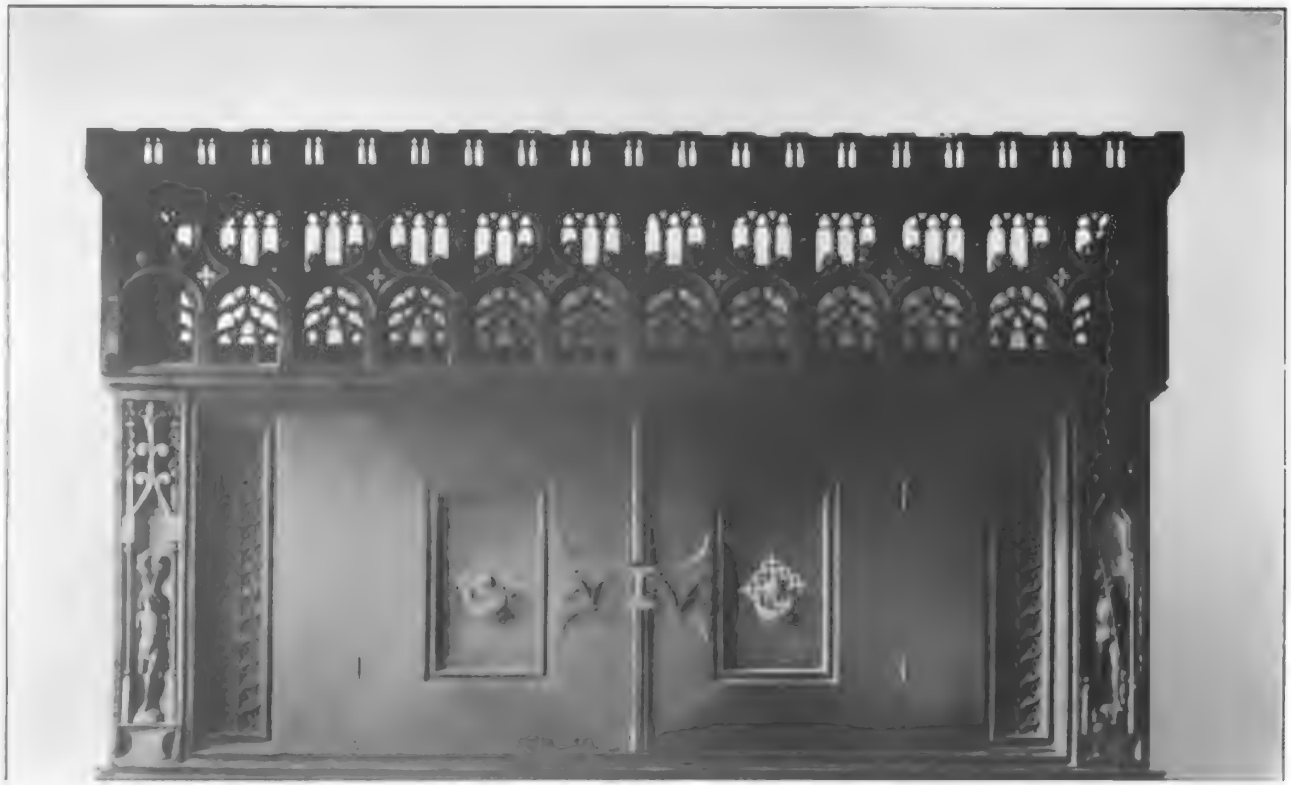
U. E. Sebald, Nürnberg

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Südtiroler Schrank um 1500.

Digitized by Google

Pl. O. 33. Kruzifix. Aus Köln. Erste Hälfte des 13. Jahrh. Höhe 220 cm.

Digitized by Google

Digitized by Google

Maria und Elisabeth. Schwäbisch. Mitte des 14. Jahrh. Pl. O. 2018 u. 2019. Höhe 166 cm.

Digitized by Google

Von Bibra'sches Zimmer. Eingangsseite.

Digitized by Google

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

HERAUSGEGEBEN

VOM DIRECTORIUM.

JAHRGANG 1906.

MIT ABBILDUNGEN.

NÜRNBERG
VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS
1906.

Digitized by Google

KOPTISCHE ALTERTÜMER IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

VON

Dr. OTTO PELKA.

Vorbemerkung.

Die Zeiten sind hoffentlich für immer vorüber, für die als kaum angefochtenes Dogma die Lehrmeinung galt, daß Rom, die politische Beherrscherin der Mittelmeerländer, auch auf dem Gebiete der Kunst tonangebende Vormacht gewesen sei. Eine neue Zeit in der historischen Anschauung und Betrachtung der abendländischen Kunstentwickelung seit Beginn der christlichen Aera ist heraufgekommen. »Es ist unzulässig, von einer römischen Reichskunst zu sprechen und darunter eine Kunst zu verstehen, die, in Rom ausgebildet, dann im Oriente die alte hellenistische Kunstübung verdrängt und so die allgemeine breite Grundlage der christlichen Kunst geworden sein soll. Wenn wir schon von einer römischen Reichskunst sprechen, dann ist darunter die letzte Phase der hellenistischen Kunst zu verstehen, wobei Rom nichts anderes als eines von mehreren Zentren ist und als solches gewiß auch mit einer bestimmten Individualität ausgestattet war. Für die christliche Kunst aber sind meines Erachtens schon in den ersten drei Jahrhunderten gerade die alten orientalischen Großstädte des hellenistischen Kreises, vor allem Alexandrien, Antiochien und Ephesus die Ausgangspunkte — nicht Rom oder eine von Rom ausgehende Reichskunst« [1]). Das war ein entschiedener Schritt zu einem Bruch mit der bisher herrschenden traditionellen Ansicht von Roms Einfluß. Strzygowski, dessen grundlegenden Forschungen wir diese neue Erkenntnis verdanken, ging noch weiter. Die Denkmäler der Baukunst gaben neue Aufschlüsse. »Marseille, Ravenna und Mailand bilden ein Bollwerk, das den Norden von Rom abschließt und mit dem Oriente verbindet. Dazu kommt die direkt von Ägypten, Syrien und Kleinasien auf den Norden übergreifende Klostertradition. Die merowingische Zeit kennt nicht einen im Einerlei der römischen T-Basilika befangenen Kirchenbau, den dann die

1) Strzygowski, Orient oder Rom. Leipzig 1901. S. 8.

Digitized by Google

karolingisch-ottonisch-romanische Baukunst zu völlig neuen Formen führt, sondern sie übermittelt in Gallien die reiche Mannigfaltigkeit der Bauformen des eigentlichen und des hellenistischen Orients, sodaß die Typen der romanischen Baukunst ganz direkt auf Ägypten, Syrien und Kleinasien zurückzuführen sind« [2]). Was von der monumentalen Kunst, gilt auch vom Kunsthandwerk. Für die Verbreitung orientalischen Einflusses wirkte hier noch der tägliche Handelsverkehr mit. Damit kommen wir zur Beantwortung der Frage nach der Berechtigung koptischer Denkmäler in einer Sammlung, der die Produkte germanischer Kunst und Kultur aufzunehmen vornehmster Zweck ist. Gerade die koptische Kunst »ist ein typischer Vertreter jener im Hinterlande der hellenistischen Küsten schon in antiker Zeit entstandenen Strömungen, die dann in christlicher Zeit die Oberhand gewinnen, mit dem Mönchstum auf das Abendland übergreifen und so die Grundlage unserer sogenannten romanischen Kunst werden« [3]).

Die Bestände der nachstehend verzeichneten kleinen Sammlung koptischer Altertümer rühren fast ausschließlich aus dem Besitz Dr. Forrers in Straßburg her. Mehr als Proben syro-ägyptischer Spätkunst konnten naturgemäß nicht Platz finden.

Eine genaue Datierung der einzelnen Fundstücke ist vorläufig noch nicht durchführbar. Im allgemeinen verdanken sie ihre Entstehung dem 5. bis 7. Jahrhundert.

Der Fundort der Mehrzahl ist nach der Angabe Dr. Forrers Achmim, das alte Panopolis in Oberägypten.

Das Museum besitzt außer den hier beschriebenen Koptica noch eine Anzahl koptischer Gewebe, die bereits publiziert sind [4]) und daher jetzt übergangen werden konnten. Ein syro-ägyptisches Räuchergefäß soll gesondert veröffentlicht werden [5]). Eine Elfenbeinpyxis derselben Provenienz wurde bereits in den Mitteilungen, wenn auch mit unrichtiger Bestimmung ihrer Herkunft, bekannt gemacht [6]).

2) Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903. S. 230.

3) Catalogue général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire. Koptische Kunst von Josef Strzygowski. Vienne 1904. S. XXIV.

4) Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. I. Teil. No. 6 ff.

5) Ein fast gleiches Exemplar im British Museum: Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities. London 1901. No. 540.

6) Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. 1895. S. 20 ff. Mit Abbildung. Die Pyxis gehört in die Nähe der von Strzygowski, Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen. Bd. 25. 1904, S. 343 f. besprochenen Pyxiden. Auch sie ist dem mesopotamischen Kunstkreise zuzuweisen. Bemerkt sei, daß das nach Strzygowski der Comtesse Béarn in Paris gehörende Exemplar sich jetzt in Berlin im Besitz des Kaiser Friedrich-Museums befindet. Ich vermag nicht zu sagen, ob das in der ehemaligen Sammlung Bourgeois in Köln befindliche Stück mit dem letztgenannten identisch ist. Vergl.: Collection Bourgeois Frères. Katalog der Kunstsachen und Antiquitäten. Köln 1904. No. 1053 m. Abb.

Digitized by Google

TON.

Lampen.

Es ist bis jetzt noch so wenig für eine Klassifizierung der antiken Lampen, heidnischer sowohl wie christlicher, getan, daß jeder, der diese Geräte einer bestimmten Sammlung zu bearbeiten hat, möge sie auch noch so wenig umfangreich und den Typen nach eintönig sein, genötigt ist, einen eigenen Typen-Kanon aufzustellen. Der Versuch von Fink (Sitzungsberichte der philos.-philol. und der hist. Klasse der Münchener Akademie. Jahrg. 1900, S. 685 ff.: »Formen und Stempel römischer Thonlampen.«), ein durchgehendes Einteilungsprinzip aufzustellen auf Grund der Schnauzenform, ist wohl als wenig gelungen zu bezeichnen. Der Schnabel ist das am wenigsten charakteristische Glied des Lampenkörpers; man wird also bei einer umfassenden Bearbeitung der Lampen in erster Linie auf die Unterschiede in der Gestalt des Körpers Gewicht legen müssen und erst als sekundäre Unterscheidungsmerkmale Schnabelansatz und Griffform zu beachten haben.

I. Lampen mit einem Brenner.

Typus A:

Die Körperform ist fast eiförmig. Der Schnabel tritt als selbständiger Teil etwas mehr hervor als im Typus D. Das Eingußloch befindet sich in der Mitte des Diskus, der sich trichterartig senkt. Der Griff ist durchlocht.

Ein Typus, der sich als provinzielle Eigentümlichkeit in Ägypten ausgebildet zu haben scheint und, soweit das Material sich übersehen läßt, nur dort verwendet wurde. Bemerkenswert ist die formale Abwandelung, die sich innerhalb der ganzen Gruppe vollzogen hat. Die vermutlich auch der Zeit nach erste Form war noch, in Anlehnung an antike Vorbilder, fast kreisrund (Abb. 1*): Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 89 in Strzygowskis Inventar: aus Luksor); daraus entwickelte sich wohl eine eiförmige (No. 1; F. G. 1666; Abb. 3) und aus dieser die letzte Variante mit birnenähnlichem Körper (Abb. 2): Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 79 in Strzygowskis Inventar: aus Luksor.

Abb. 1: K. F.-M. No. 89.

Abb. 2: K. F.-M. No. 79.

*) Die Direktion der genannten Sammlung gestattete in dankenswerter Weise die Publikation dieses und der anderen dort befindlichen Stücke, die wir im Folgenden zum Vergleiche abbilden. Herrn Dr. Oskar Wulff bin ich für briefliche Auskunft zu Dank verpflichtet.

Digitized by Google

1. (F. G. 1666.)*) **Lampe.** Rotbrauner Ton. L. 7,6 cm.

Henkel abgebrochen. Im Diskus, sowie zu beiden Seiten der Dochtöffnung Kreispunkte und fünflappige gestielte Blätter. Auf dem flachgewölbten Rande des Oberteils die Umschrift: Η ΑΓΙΑ COY | CANNA. Datierung: 4.—5. Jahrhundert.

Abb. 3: No. 1.

Die erwähnte Heilige ist wohl die im Jahre 303 in oder bei Oxyrhinchos hingerichtete Susanna. Vergl. Stadler, Vollständiges Heiligenlexikon. Bd. IV, s. v. Marcellus 21.

Typus B:

Der Diskus ist fast kreisförmig gebildet und leicht sich nach innen vertiefend. Der Schnabel wird deutlich abgesetzt. Der Griff wie bei Typus D.

2. (F. G. 1670.) **Lampe.** Rötlichgelber Ton. L. 9 cm.

Im Diskus ein gleichschenkliges Kreuz. Auf jedem Arme eine Längsrille. Rings herum auf dem horizontalen Rande ein Blattkranz. Die gegenständigen Blätter sind in roher Weise durch gestrichelte Eindrücke angedeutet.

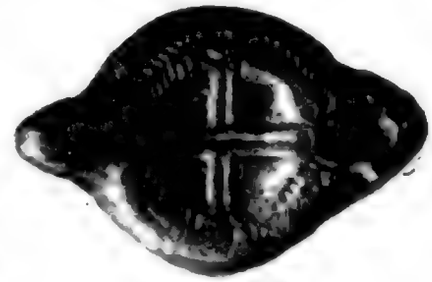


Abb. 4: No. 2.

Abb.: Forrer, Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Straßburg 1893. Taf. III, 1.

Typus C:

Der Körper ist vierseitig geformt. An zwei gegenüberliegenden Seiten Henkelgriff und Schnabel. Der Schnabelteil setzt sich in ganzer Seitenbreite an den Körper an, um sich verschmälernd in der Tülle zu enden. Das Eingußloch ist dicht vor dem Henkelansatz angebracht. Der Diskus ist nicht vertieft. Um beim Füllen ein Überfließen des Öles zu verhindern, wird die Eingußöffnung mit einem kreisförmigen Steg umgeben.

3. (F. G. 1665.) **Lampe.** Rötlicher Ton. L. 11,8 cm.

Die etwas abgeschrägen Seiten des Oberteils sind mit halbkreisförmigen Bogen ornamentiert. Die Ölöffnung ist mit einem ziemlich flachen quadratischen Steg und einem sich um diesen herumziehenden, schärfer hervortretenden kreisförmigen umgeben. In den Segmenten und den inneren Ecken des Quadrates Kreispunkte. Zwischen Dochtöffnung und Einguß ein gleichschenkliges Kreuz und größere und kleinere Kreise.

Abb. 5: No. 3.

*) Die Signaturen hinter den laufenden Nummern verweisen auf den handschriftlichen Museumskatalog: Frühchristliche und germanische Altertümer.

Digitized by Google

Typus D:

Körperumriß herzförmig; ohne besonderen Schnabelansatz. Brennöffnung besteht in einem durch den Oberteil gedrückten Loch. Das ziemlich große Eingußloch befindet sich ungefähr in der Mitte des Oberteils; es wird von einem doppelten Steg umgeben, von denen der äußere sich geradlinig bis zur Brennöffnung fortsetzt, diese umschließend. Ob die zwischen den Stegen liegende Rille den Zweck hat, einen Deckel als Schutz für das Öl aufzunehmen, muß dahingestellt bleiben, da solche nicht gefunden wurden; wahrscheinlich diente sie nur dazu, das überlaufende Öl der Flamme wieder zuzuleiten.

Technik: Ober- und Unterteil, sowie der als Handhabe dienende Dorn getrennt geformt.

Die Datierung dieser Gruppe ergibt sich aus den mit kufischen Inschriften versehenen Exemplaren, wie deren eines das berliner Kaiser Friedrich-Museum besitzt (Nr. 124 in Strzygowskis Inventar), s. Abb. 6.

Abb. 6: K. F.-M. No. 124.

4. (F. G. 1659.) **Lampe.** Gelblichgrauer Ton. L. 10 cm.

Verzierung: Rankenmuster mit Trauben in den kreisrunden Windungen. In den Zwickeln kleine, aus drei, selten vier Kreisen zusammengesetzte Blätter. Sehr flaches Relief. Die Rinne von der Eingu- zur Brennöffnung ist mit dicht aneinander gereihten Zickzacklinien gemustert. — Datierung: Früharabisch.

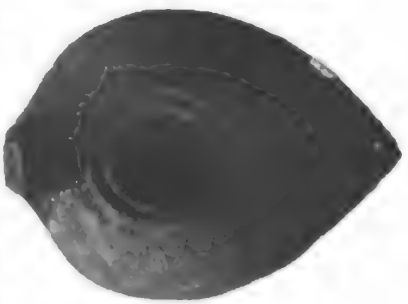


Abb. 7: No. 4.

5. (F. G. 1658.) **Lampe.** Ton von derselben Färbung wie No. 4 (F. G. 1659). L. 9,7 cm.

Die ornamentale Verzierung des Randes ist in etwas unübersichtlicher Musterung durch Traubenranken mit zwei Vögeln zu Seiten der Dochtöffnung und je zwei Blättern am Griff hergestellt. Die Rinne zur Dochtöffnung hat vier Längsstege als Verzierung. — Datierung: Früharabisch.

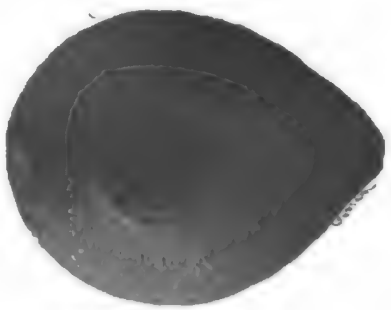


Abb. 8: No. 5.

6. (F. G. 1672.) **Lampe.** Ein zweites kleines Exemplar (L. 6,7 cm), hat annähernd dieselben Ornamente und stammt vielleicht aus derselben Werkstatt. Die Ablaufrinne ist wie bei No. 4 (F. G. 1659) ornamentiert. — Datierung: Früharabisch.

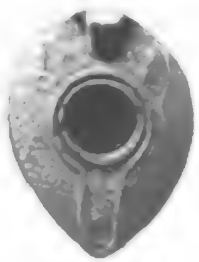


Abb. 9: No. 6.

Digitized by Google

7. (F. G. 1660.) **Lampe**. Graugelber Ton. L. 10 cm.

Von den drei voraufgehenden unterscheidet sich dieses Exemplar durch eine etwas stärkere Wölbung des Oberteils. Die Ornamentierung besteht aus Ranken mit dreilappigen Blättern. In der Ablaufrinne zwischen zwei Stegen vier auf die Spitze gestellte Rauten. Die Reliefierung tritt bei dieser Lampe am stärksten hervor. — Datierung: Früharabisch.

Abb. 10: No. 7.

Typus E.

Rumpf annähernd kubisch, mit doppeltem Boden. Die Oberfläche hat überhöhten Rand. In der Mitte, in einer wulstartigen Erhöhung die Eingußöffnung. Der Schnabel ist mitten in der oberen Hälfte der Vorderfläche angesetzt und tritt infolge des Fehlens einer Vermittelung zwischen ihm und dem Körper stark hervor. Die Verbindung zwischen Eingüß- und Dochtöffnung wird durch die Fortsetzung des Wulstes um den Einguß hergestellt. In einer Ecke eine Öffnung, die in den unteren Hohlraum führt.

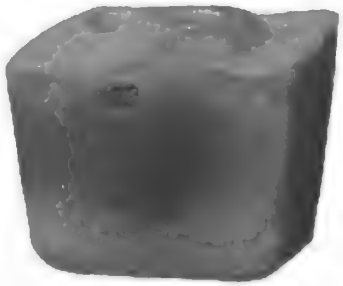


Abb. 11: No. 8.

8. (F. G. 1674.) **Lampe**. Rotbrauner Ton. H. 5,6 cm. L. 10,5 cm.

Äußerst rohe Arbeit.

Typus F.

Körper kreisrund; die Tülle ganz wenig ausgebogen. Der Rand des Unterteils steht über; in dem leicht gewölbten Oberteil eine kreisrunde Eingußöffnung. Der Henkel geht vom Rande des Oberteils bis zum Einguß.

Technik: Die drei Teile getrennt geformt.

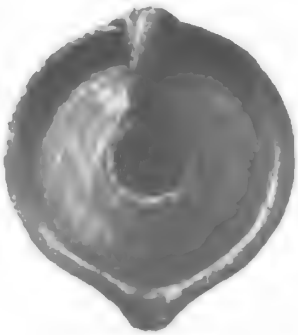


Abb. 12: No. 9.

9. (F. G. 1663.) **Lampe**. Dunkelgraubrauner Ton. L. 8,7 cm.

Digitized by Google

II. Lampe mit mehreren Brennern.

10. (F. G. 1661.) **Lampe**. Rotgelber Ton. Dm. 8,5 cm.

Umriß des Rumpfes ein Siebeneck; in jeder Ecke eine Dochtöffnung. Über dem zentralen Einguß wölbt sich der Henkel. Die flache Oberfläche ist mit kleinen Knöpfen verziert; darunter einzelne Buchstaben verstreut.

Technik: Rumpf aus einem Stück geformt; der Henkel besonders angefügt.

Abb. 13: No. 10.

Menasfläschchen.

Eine Monographie über den hl. Menas steht zur Zeit noch aus. Daher kann man auch vorderhand nicht den Ursachen einer ganz eigenartigen kunstgeschichtlichen Erscheinung auf den Grund gehen, deren Erklärung, da die monumentalen Zeugnisse keinen Anhalt geben, nur mit Hilfe literarischer Quellen möglich sein wird. Von allen Erzeugnissen der christlichen Kunst des Orients sind die Menasampullen im Abendlande am häufigsten anzutreffen. Sie sind unverhältnismäßig zahlreicher als Pilgerandenken an die heiligen Stätten in Palästina. Dieses massenhafte Vorkommen der Menasfläschchen läßt sich, wie man ohne weiteres vermuten darf, nicht allein durch die Voraussetzung einer ausgebreiteten Verehrung des afrikanischen Wüstenheiligen im Occident allein erklären; und noch weniger gerechtfertigt erscheint die Annahme, daß diese Terrakotten sämtlich von Pilgern nach Europa gebracht wurden. Sollten sich nicht ägyptische, speziell alexandrinische Fabriken mit dem Export eines so beliebten religiösen Modeartikels, wie es das Weihwasser vom Grabe des Heiligen war, befaßt haben?

Von den zahlreichen Typen sind nur drei in der Sammlung vertreten.

11. (F. G. 1682.) **Menasfläschchen**. Hellgrauer Ton. Durchm. der Bildfläche 5,3 cm. H. 10,6 cm.

Der Heilige steht in der von einer Kreislinie eingeschlossenen Fläche als Orans, bekleidet mit dem Soldatenmantel und der bis zu den Knieen geschürzten Tunica manicata. Zu beiden Seiten des Kopfes zwei gleichschenkelige Kreuze, links und rechts von ihm die zwei Kamele, von denen das linke fast wie ein Baum aussieht. Die äußere Umrandung der Bildfläche bilden Knöpfe, je 29 auf beiden Seiten. Die Kehrseite der Ampulle weist die gleiche Darstellung auf.

Abb. 14: No. 11.

Technik: Die beiden Hälften des Flaschenbauches sind einzeln geformt und dann miteinander verbunden. Henkel und Hals sind roh

Digitized by Google

angefügt. Erh.: Relief stark abgerieben. Eine Seite eines Henkels abgebrochen.

Aus der gleichen Form ist allem Anscheine nach hervorgegangen: Forrer, Frühchristliche Altertümer, Taf. I, 2.

Gehört zu der von Strzygowski, Koptische Kunst*), S. 224 mit Haupttypus bezeichneten Gruppe.

12. (F. G. 1684.) **Menasfläschchen**. Rotbrauner Ton. Durchm. der Bildfläche 5 cm. H. 9,4 cm.

Zu demselben Typus gehörend wie das vorhergehende. Die Bildfläche wird von einem geperlten Steg und einer Reihe ziemlich kleiner Knöpfe umrahmt. Die Kreuze auf beiden Seiten des Kopfes bestehen aus 5 Perlen oder Knöpfen, von einigen kleineren umgeben.

Abb. 15: No. 12.

13. (F. G. 1683.) **Menasfläschchen**. Brauner Ton. Durchm. der Bildfläche 6,2 cm. H. 9,5 cm.

Auf der Vorderseite der Heilige in betender Stellung, nur mit der gegürteten Tunika bekleidet; zu beiden Seiten des Kopfes zwei Kreuze und zu den Seiten die zwei Kamele. Die Rückseite zeigt in einem Kreis von gegenständigen Blättern auf einer runden Scheibe ein gleichschenkeliges Kreuz mit der Umschrift: ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ. Das Relief ziemlich stark hervortretend, daher Brust und Kopf des Heiligen abgerieben.

Abb. 16: No. 13.

Stempel.

Mit Recht verwahrt sich Strzygowski, Koptische Kunst, S. 230 gegen die Bezeichnung dieser in großen Mengen vorkommenden Ton- und Holzstempel als Weihbrotsiegel. Forrer, Frühchristliche Altertümer, S. 14 f. hat diese Deutung aufgebracht. Allein die Bestimmtheit, mit der er seine Behauptung aufstellt, steht im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Bedeutung. Wer die Vorliebe der alten Christen für die Ausschmückung ihres Hausrates mit symbolischen Zeichen und Bildern kennt, verwundert sich nicht weiter darüber, daß sie auch das tägliche Brot mit solchen Zeichen religiöser Art versahen. Man kann Forrer höchstens zugeben, daß die Möglichkeit vorliegt, daß unter dieser ganzen großen Masse sich auch Weihbrotstempel befinden, die für uns aber nicht mehr von den zu profanen Zwecken gebrauchten unterscheidbar sind. Vor allem ist zu berücksichtigen, daß durchaus nicht alle Brotstempel, wie Forrer ohne irgend einen Grund anzunehmen scheint, christlichen Ursprunges sind.

*) Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire. Nos. 7001—7394 et 8742—9200. Koptische Kunst von Josef Strzygowski. Wien 1904.

Digitized by Google

14. (F. G. 1703.) **Stempel.** Rötlichgelber Ton. Durchm. 7,7 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel auf der Rückseite. Im Felde ein Palmbaum. Zu beiden Seiten des Stammes je fünf Dreiecke.
Abb.: Tafel I, 2.

15. (F. G. 1702.) **Stempel.** Gelbgrauer Ton. Durchm. 7,5 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel auf der Rückseite Im Felde ein Palmbaum, sehr rohe Arbeit. Am Anfang und auf beiden Seiten des Stammes drei kreisförmige Vertiefungen. Am Stammende beschädigt.
Abb.: Tafel I, 1.

16. (F. G. 1701.) **Stempel.** Rötlichgelber Ton. Durchm. 6,5 cm.
Einseitig. Rund, Henkel abgebrochen. Im Felde ein Palmbaum mit zwei sich abwärts biegenden Fruchtzweigen, an denen aus Dreiecken bestehende traubenförmige Gebilde hängen. Die Umrandung besteht aus einem Zweige mit gegenständigen Blättern. Erhaben gearbeitet.
Abb.: Tafel I, 4.

17. (F. G. 1688.) **Stempel.** Rötlichgelber Ton. Durchm. 7 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel. Im Felde eine nach links springende Antilope, vor ihr ein herzförmiges Blatt (oder Traube?). Erhaben gearbeitet.
Abb.: Tafel I, 3.

18. (F. G. 1699.) **Stempel.** Hellgrauer Ton. Durchm. 6,8 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel. Im Felde ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln. Die Federn sind durch dreieckige Einschnitte angedeutet. Der Rand eine vertiefte Kreislinie. Erhaben gearbeitet.
Abb.: Tafel I, 6.
Eine fast gleiche Parallele in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum; dort die Figur vertieft.

19. (F. G. 1696.) **Stempel.** Rötlichgrauer Ton. Durchm. 6,8 cm.
Einseitig. Henkel abgebrochen. In einem vertieften Kreise zwei ineinander gestellte Dreiecke mit erhabenen Seiten. Das eingeschriebene hat drei volle Dreiecke als Seitenansätze.
Abb.: Tafel I, 5.

20. (F. G. 1700.) **Stempel.** Gelblichgrauer Ton. Durchm. 6,7 cm.
Einseitig. Rund, mit Henkel. Im Felde ein palmettenähnliches Muster. An den Außenseiten zwei Ranken. Das Innere der Palmette ist mit Knopfpunkten ausgefüllt; an der Spitze ein Querband, in der Mitte eine vierseitige größere Erhöhung. Erhabene Arbeit.
Abb.: Tafel II, 2.
Ein fast gleiches Ornament: Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 11 in Strzygowskis Inventar; nur daß dort durch eine kleine Änderung in der Linienführung aus der Palmette ein Fisch geworden ist.

21. (F. G. 1705.) **Stempel.** Rotbrauner Ton. Durchm. a) 7,2 cm, b) 6,3 cm, H. 6,1 cm.
Doppelseitig. Rund, am Rande eingeschnürt. Auf der einen Seite ein sog. griechisches Kreuz mit X. Die Einfassung bildet ein Steg mit Zickzacklinien. Die Gegenseite enthält in glatter Umrahmung dasselbe Monogramm; nur reichen hier die vier Arme des X nicht bis zum Mittelpunkt.
Abb.: Tafel II, 1.

22. (F. G. 1695.) **Stempel.** Gelbbrauner Ton. Durchm. 7,6 cm.

Einseitig. Rund, mit Henkelrest. In dem durch einen erhöhten Rand umschlossenen Felde ein nach links ausschreitender Greif.

Abb.: Tafel II, 4.

23. (F. G. 1697.) **Stempel.** Grauer Ton. Durchm. 7,7 cm.

Einseitig. Rund, Henkel abgebrochen. Erhöhter Rand, im Felde zwei Fische, nach der gleichen Seite gerichtet. Körper und Schwanz fast von dreieckiger Bildung. Der Schwanz scharf vom Leib getrennt. Die Rücken- und Bauchflossen aus nebeneinander gelegten kleinen Dreiecken gebildet.

Abb.: Tafel II, 3.

24. (F. G. 1698.) **Stempel.** Dunkelrotbrauner Ton. Durchmesser 15,4 cm.

Einseitig, mit voller Handhabe. Muster vertieft. Um einen Mittelkreis drei konzentrische Ringe. Im ersteren ein achtstrahliger Stern; der sich anschließende kleinste Ring hat eine Reihe radial gestellter, ovaler Stäbchen; es folgt ein Bandornament und am Außenrande ein Zahnradmuster.

Eine gleiche Umrahmung ovaler Bossen wie hier in dem kleinsten Ringe auf einem Stempel in Kairo aus älterer Zeit. Vgl. Strzygowski, Koptische Kunst, S. 230, No. 8985.

Abb. 17: No. 24.

25. (F. G. 1704.) **Stempel.** Gelblichgrauer Ton. Durchmesser 14,5 cm. H. 6,4 cm.

Einseitig mit konischer Handhabe. Das Feld ist vielfach durch erhabene Stege quadriert. In jedem Quadrate ein vertieftes Kreuz. Auf dem Griff ein roh eingeschnittenes Kreuz; zwischen zwei Armen desselben ein kleineres, sorgfältiger gepreßtes.

Dieselbe Musterung kehrt auf einem Holzstempel in Kairo wieder. Strzygowski, Koptische Kunst, S. 139, Nr. 8807.

Abb. 18: No. 25.

Digitized by Google

26. (F. G. 1706.) **Stempel.** Grauer Ton. Durchm. 9,7 cm. H. 5,4 cm.

Einseitig mit zylindrischem Griff. In der Mitte des Feldes ein vertieftes Kreuz. Zwischen den Armen weniger tiefe Dreiecke mit runden Ausladungen an den Ecken. Die Umrandung bildet eine Zickzacklinie, in der Mitte jedes der entstehenden Dreiecke eine kreisförmige Vertiefung.

Das gleiche Randornament findet sich in der syrischen Rabula-Handschrift (geschrieben im Jahre 586) an einem der Kanonesbögen. Vgl. Venturi, Storia dell' Arte Italiana I. S. 163, Fig. 153.

Abb. 19: No. 26.

Tonscheiben.

27. (F. G. 1686.) **Tonscheibe** von hellroter Farbe. Durchm. 5,4 cm.

Christus oder ein Heiliger, bartlos mit Nimbus in Vordersicht. Die Linke hält ein Stabkreuz, die Rechte ist segnend (im Redegestus?) erhoben. Seine Kleidung besteht aus der geschürzten langärmligen Tunika und dem Pallium. Die Partie von den Knieen abwärts abgebrochen. Der Scheibenrand gezackt.

Abb.: Tafel II, 6.

28. (F. G. 1685.) **Tonscheibe** von rotbrauner Färbung. Durchm. 5 cm.

Die obere Schicht zum Teil abgeblättert; erhalten nur die rechte Seite mit dem Rest einer weiblichen (?) Büste.

Abb.: Tafel II, 5.

Gefäße.

29. (F. G. 1675.) **Vase.** Gelber Ton. H. 12 cm.

Vor dem Brand bemalt. Die Ausbauchung trägt einen Bildstreifen. Man erkennt zwei weibliche Büsten in sehr schematischer Zeichnung und die Jagd eines Löwen auf eine Gazelle. Die Mähne des Löwen sieht aus wie aus dreieckigen Lappen zusammengenäht. Die Zeichnung der Löwenmähne ist charakteristisch für die spätere koptische Kunst; sie wiederholt sich auf Denkmälern, besonders auf Reliefs, deren sonstige Ausführung auf technisch höherer Stufe steht*). Um den Hals laufen zwei sich schneidende Zickzacklinien; in den durch die Kreuzungen entstehenden Rauten Doppelkreise, in den Dreiecken Halbkreise. Die schwarzbraune Zeichnung ist gelblichrot untermalt.

Abb. 20: No. 29.

*) Strzygowski, Koptische Kunst, S. 154, No. 72.

Digitized by Google

30. (F. G. 1676) **Vase** aus rotbraunem Ton. H. 13,5 cm.

Die Bemalung ist, was die Zahl der verwendeten Farben anlangt, reichhaltig: rosa, grün, schwarz, weiß; die Musterung dagegen sehr einfach; sie besteht nur in drei Rundstreifen am Halsrandansatz und an der Stelle, wo die Bauchung am weitesten ist; an dieser selbst vier von Punktreihen umrahmte Trapeze.

Abb. 21: No. 30.

METALL.

Räuchergefäße.

Strzygowski, Koptische Kunst, S. 290 unterscheidet »eine reichere Form mit hohem Fuß und Deckel an einer Kette und eine gewöhnliche Form mit niedrigem Fuß, ohne Deckel und drei Ketten.« Diese Unterscheidung dürfte m. E. zu wenig präzis sein. Es wird als spezifisches Merkmal hingestellt, was nur nebensächlich ist. Das Charakteristische für einen Typus ist nicht die Art der Aufhängung, ob an einer oder drei Ketten. Das Ausschlaggebende bei einer solchen Klassifizierung müßte doch wohl die Form des Rauchfasses sein. Da entstehen nun allerdings mehr Typen, als Strzygowski annimmt, aber auch so sind sie »leicht auseinanderzuhalten«.

Es ergibt sich also, wenn man die Kettenzahl unberücksichtigt läßt, folgende Gruppierung:

1) Eine kelchartige Form mit hohem Fuß und konischem Deckel mit Bekrönung an einer oder seltener drei Ketten.

Digitized by Google

II) Eine niedrige Form von zylindrischem Aufbau mit niedrigen Füßen ohne Deckel mit drei Ketten.

III) Die gleiche Form von polygonalem Umriß an drei Ketten.

IV) Eine urnen- oder vasenähnliche Form auf einem Dreifuß, ebenfalls ohne Deckel und an drei Ketten hangend.

Strzygowski, a. a. O., S. 281 und S. 284 anerkennt nur die Teilung der Räuchergefäße an Ketten in solche mit hohem Fuß und Deckel an einer Kette und in solche niedrigem Fuß an drei Ketten ohne Deckel. Ohne ersichtlichen Grund schließt Strzygowski die von ihm als Feuerbecken bezeichneten Dreifüße von den Räuchergefäßen aus. Sie gehören eng an diese Klasse. — Von den genannten Typen ist nur der erste und dritte in unserer Sammlung vertreten.

31. (F. G. 1385.) **Rauchfaß**. Bronze, grün. H. 18,5 cm. Länge der Ketten 21 cm. Durchmesser des Beckens 9 cm, des Fußes 7 cm. — Datierung: 5.—6. Jahrhundert. — Typus I.

Einfachste Form dieses Typus. Der Bauch des Gefäßes ist halbkugelig, der Fuß konisch. Die einzige Verzierung besteht in zwei doppelten Kreislinien am Bauch und einer solchen am Fuß. Der mittels eines Scharniers am Unterteile befestigte Deckel sitzt auf dessen senkrechtem Rande auf. Die konische Grundform wird durch einige Profilierungen unterbrochen. Die Löcher für den abziehenden Rauch sind anscheinend nach dem Guß gebohrt. Drei Ketten.

Techn.: Gegossen.

Erh.: Der Deckel am Scharnier gebrochen. Vollständig patiniert.

Abb.: Forrer, Frühchristliche Altertümer, Taf. VI, 5. 5a.

Strzygowski, a. a. O., No. 9108. S. 281 bestreitet die ägyptische Herkunft dieses Rauchfasses, weil der Typus sonst dort nicht zu belegen sei. Nach einer brieflichen Mitteilung von Dr. R. Forrer in Straßburg ist es von seinem Achmim-Agenten in Kairo gekauft. Wie schon bemerkt, scheint mir die Zahl der Ketten ziemlich belanglos. Der Typus dieses Gefäßes ist derselbe wie der von No. 9108 bei Strzygowski. Um schließlich noch auf eine, wenn auch geringfügige Übereinstimmung aufmerksam zu machen, so sei auf die gleiche Form der Verschlußhaken des Deckels bei beiden Exemplaren hingewiesen.

Abb. 22: No. 31.

Digitized by Google

32. (F. G. 1384.) **Rauchfaß.** Kupfer. H. 6,7 cm. Durchm. in der Achse des Sechsecks mit Rand 11,2 cm. Länge der Ketten mit Haken 20 cm. — Datierung: 5.—7. Jahrhundert. — Typus III.

Der rechtwinkelig umgebogene Rand ist leicht geschweift. Die sechs Seiten sowie der Boden tragen ein aus konzentrischen Kreisen bestehendes Ornament. Den drei konischen Füßen entsprechen auf dem Rande drei kreisförmige Ösen.

Techn.: Gegossen.

Erh.: Eine Kette ist modern; vielleicht auch der Haken einer andern.

Abb.: Forrer, Frühchr. Altertümer, Taf. VI, 4, 4a.

Vgl. ähnliche Form: Strzygowski, Kopt. Kunst, No. 9116, S. 283 u. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Abb. 23: No. 32

Parfümfläschchen.

33. (F. G. 1730.) Bronze, grün. H. 8,8 cm.

Auf dem runden Bauch sieben rundbogige Arkadenöffnungen, deren Architekturen sich stark vom Untergrunde abheben. Die Säulenkapitäle springen zapfenähnlich vor. Der zylindrische Hals ist ohne Profilierung. Unter dem leicht umgebogenen Rande zwei kreisrunde Henkel.

Techn.: Gegossen.

Erh.: Ein Henkel und Teile des Fußes abgebrochen. Stark patiniert.

Ähnl. Exempl. vgl. Strzygowski, a. a. O., No. 9096, S. 276 f.

Abb. 24: No. 33.

Digitized by Google

Bronze-Lampen.

Strzygowski ordnet die Lampen nach ihrer Verwendung. Er teilt infolgedessen ein in Hängelampen und in Lampen, die auf Ständer steckbar sind. Schon oben habe ich mich gegen eine ähnliche Einteilung ausgesprochen. Man muß vielmehr die Formentypen herzustellen suchen. Zwar macht Strzygowski S. 289 einen Versuch, zu einer solchen Typenscheidung zu gelangen. Indes bleibt bei seiner Betonung des Griffes als unterscheidenden Merkmales die Form des Lampenkörpers als des Hauptteiles unberücksichtigt. Wie schon bei den Tonlampen bemerkt, muß aber vor allem darauf Gewicht gelegt werden, durch eine Analysierung der Gesamtform zu einer Präzisierung der Typen und einer erschöpfenden Klarlegung der in dem ungeheuren Material sich darbietenden Typenentwickelung zu gelangen. Die rein nach antiquarischen und archäologischen Normen bisher fast ausschließlich erfolgte Sonderung hat einer Betrachtungsweise Platz zu machen, die nach der Seite der, wenn man bei diesen Handwerksprodukten so sagen darf, stilistischen Entwickelung hin zu einem letzten Resultat zu kommen sucht.

Bei der geringen Zahl von vollständig erhaltenen Lampen in unserer Sammlung kann von einer Typenteilung selbstverständlich keine Rede sein. Abgesehen von einer armenischen Lampe, die später veröffentlicht werden soll, besitzt das Museum eigentlich nur zwei ganze Lampen, die beiden übrigen sind nur teilweise alt, und gerade das Charakteristische, nämlich der Körper, ist bei ihnen ergänzt.

34. (F. G. 1656.) **Lampe** aus heller Bronze mit flachem Fuß. Durchmesser des Brenners 1,3 cm. Gesamtl. 9,2 cm. H. mit Aufsatz 4 cm.

Der kreisrunde Körper geht allmählich in den Schnabel über. Der Griff ist mit dem halbmondförmigen Aufsatz verbunden. Am Übergang von Diskus und Brenner zwei kleine Ösen. Eine dritte war vielleicht in dem Loch in der Mitte des Halbmonds eingenietet. Die Taube, die auf der Forrerschen Zeichnung in dem Loch befestigt erscheint, gehörte ursprünglich jedenfalls nicht dazu; sie ist von dunklerem Material. Die runde Eingußöffnung (Durchm. 2,2 cm) hat einen leicht geneigten, mit Kreislinie umschriebenen Rand.

Abb. 25: Nr. 34.

Tech.: Gegossen. Erh.: Am Einguß verbeult. Schwache Patina.
Abb.: Forrer, Frühchristliche Altertümer, Tafel VII, 4.

35. (F. G. 1654.) **Lampe.** Dunkle Bronze. H. mit Aufsatz 7,2 cm. L. 10 cm. Br. 6 cm.

Diskus kreisrund, am Übergang zum Brenner zwei runde Ansätze. Der Hals durch zwei Voluten stark eingeschnürt. In der Mitte des Diskus um eine mittlere drei kleinere Eingußöffnungen, ringsherum ein erhöhter Wulst. Am Boden das Loch für die Hülse des Aufsteckdornes. Ein Wein-

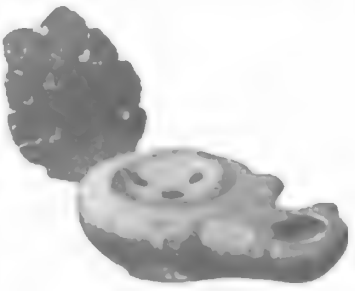


Abb. 26: No. 35.

Digitized by Google

blatt bildet den Aufsatz. Die Lappen des Blattes sind durch runde Vertiefungen und von dort zum Rande gehende, eingehauene Kerbe angedeutet. Der gebogene Henkel geht vom Rande des Diskus nach dem Rücken des Blattes. Dieses, sowie der äußere Rand des Diskus und die vier Ansätze mit Kreispunkten verziert.

Tech.: Gegossen. Erh.: Hülse des Aufsteckdornes ausgebrochen, desgleichen der obere Lappen des Weinblattes. Vollständig patiniert.

Teile von Lampen.

36. (F. G. 1657.) **Aufsatz mit Griff.** Bronze. H. 8,4 cm. Br. 5,7 cm.

Rechteckiger Rahmen mit kreisförmig ausladenden Ecken. In der Mitte der oberen Seite eine dreieckige, durchbohrte Erhöhung. Das Innere durch ein sog. lateinisches Kreuz mit runden Ausladungen an den Balkenenden ausgefüllt. Die Vorderseite mit Kreuzpunkten geziert. Auf der hinteren Seite ein einfacher Henkel aus Bronzedraht.

Tech.: Gegossen. Erh.: Vollständig patiniert.

Abb. 27: No. 36,137.

37. (F. G. 1657.) Runder **Lampenfuß.** Bronze. H. 1,6cm. Durchm. unten 7,2 cm, oben 3,5 cm.

Profiliert. Die Standfläche mit kreisförmigen Rillen versehen, denen auf dem Lampenständer hineinpassende Wulste entsprachen.

Der Aufsatz und der Fuß sind jetzt durch einen modernen Lampenkörper zu einem Stück verbunden; ob sie ursprünglich zusammengehört haben, ist nicht festzustellen, aber nicht sehr wahrscheinlich, da die Bronzelegierung bei beiden verschiedene Färbung zeigt.

Techn.: Gegossen.

Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. VI, 2. 2a. Erwähnt von Strzygowski, a. a. O., S. 291 oben.

38. (F. G. 1652.) **Aufsatz** mit Griff. Bronze. H. des Griffes 8,5 cm.

Kreuz mit ausladenden kreisförmigen Ansätzen. Der Deckel mit einem Gorgoneion gehörte ursprünglich nicht hinzu; der Lampenkörper ist eine moderne Ergänzung.

Techn.: Gegossen.

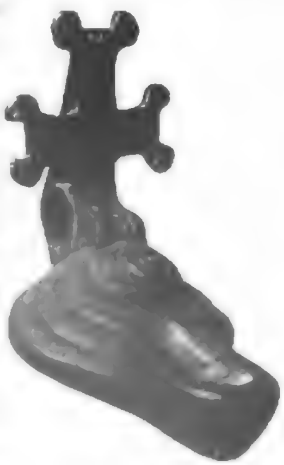


Abb. 28: No. 38.

39. (F. G. 1740.) **Griff** einer Lampe (oder eines Gefäßes). Bronze. H. 6,5 cm.

Abb. 29: No. 39.

Digitized by Google

Herzförmig gebogen. Auf dem oberen Rande zwei Vögel (Tauben?) von sehr primitiver Form. L. und r. von ihnen wachsen aus der Ranke zwei auf der Oberfläche ziselierte Blätter heraus.

Techn.: Gegossen.

Ohrringe.

Von den fünf hauptsächlich vorkommenden Typen der in koptischer Zeit in Ägypten üblichen Ohrringformen sind in unserer Sammlung nur drei vertreten. Leider fehlt der christliche Haupttypus, ein Halbmond, dessen Enden sich als Tragreif oder Bügel fortsetzen, gänzlich. Vgl. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East. London 1901. No. 275, 276, 277. — Die Aufzählung der Typen bei Strzygowski, a. a. O., S. 333 f., dem ich mich anschließe.

40. (F. G. 1836.) **Ohrring.** Goldbronze. Durchmesser der Scheibe 6,2 cm, des Ringes 3,4 cm.

Drei konzentrische Drähte umschließen nach innen gerichtete Palmettenfolgen, die mit Blei aneinander gelötet sind. Der äußere Rand ist gezahnt. In den Zwickeln, wo der eigentliche Ohrring mit dem Gehänge zusammenstößt, zwei auf Lötplättchen befestigte Kreise.

Nach Strzygowski, a. a. O., S. 333 zu Typus II der in Ägypten vorkommenden Ohrringformen gehörend.

Abb. 30: No. 40.

41. (F. G. 1791.) **Ohrring.** Goldbronze. Durchm. des Kreises mit Kreuz 3,4 cm, des Ringes 2,3 cm.

Zwei aneinander gelötete Ringe, von denen der äußere wie bei No. 40 (F. G. 1836) gezahnt ist, umschließen ein an den Enden nach außen umgerolltes Kreuz. In den Zwickeln ebenso wie bei No. 40 zwei Kreise. Auch hier verbinden zwei Lötplättchen die beiden Ringe.

Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. X, 20. Nach Strzygowski Typus II.

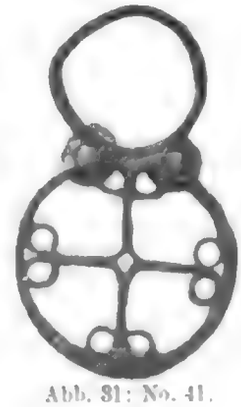


Abb. 31: No. 41.

Digitized by Google

42. (F. G. 1837.) **Ohrring.** Goldbronze. Durchm. des Kreuzringes 2,6 cm, des oberen Ringes 1,9 cm.

In einem etwas breiteren Ring steht ein Kreuz von der gleichen Form wie bei No. 41. Tragring und Zierscheibe aus einem Stück geschnitten.

Nach Strzygowski Typus II.

Abb. 32: No. 42

43. (F. G. 1792.) **Ohrring.** Goldbronze. Durchm. 2,2 cm.

Nur die Zierscheibe mit dem Kreuz erhalten. Der Tragring aus der Lötung gelöst; vorhanden sind noch die zwei Lötscheiben.

Techn.: Das Stück ist nicht wie No. 41 u. 44 in Filigrantechnik hergestellt, sondern geschnitten.

Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. X, 19. Nach Strzygowski Typus II.

Abb. 33: No. 43

44. (F. G. 1805.) **Ohrring.** Silber. Durchm. der Zierscheibe 2,4 cm.

Das Muster ließe sich etwa folgenderweise auflösen: Ein Kreuz mit umgerollten Enden. Bei den beiden Hälften des Längsbalkens sind die zwei Drähte, aus denen er besteht, völlig aneinander gelötet, während die beiden horizontalen Arme sich öffnen. Zwischen den Armen, von der Mitte ausgehend, nach derselben Richtung sich umrollende Einzelstäbe. Auf dem Ganzen, die Hauptpunkte des Kreuzes hervorzuheben, fünf Buckel. Tragring mit Haken; die Öse an der Zierscheibe angelötet.

Nach Strzygowski Typus II.

Abb. 34: No. 44.

45. (F. G. 1794.) **Ohrring.** Bronze. Durchm. 5 cm.

Reif aus ziemlich starkem Bronzedraht (Durchm. 3 mm) mit aufgesteckter Trommel in Filigran.

Gehört zu der von Strzygowski als III. Typus bezeichneten Gruppe; vergl. Strzygowski, a. a. O., S. 334, Nr. 7034—7038, 7042.

Abb 35: No. 45.

46. (F. G. 1793.) **Ohrring.** Silber. Durchm. 4 cm. Breite des Querstreifens 0,6 cm. Höhe der Palmette 0,5 cm.

Ring aus rundem Silberdraht mit zwei Haken zu schließen. In der unteren Hälfte ein Querband mit mäanderartigem Muster zwischen zwei gedrehten Leisten. Darunter aus flachem Draht eine Palmette mit geperlter Dreiecksumrahmung, von der nur noch drei Teile erhalten sind. Die Füllung der Palmette bildet eine mit Draht befestigte Perle oder ein Glasfluß.

Nach Strzygowski: Typus V; vgl. Strzyogwski, S. 335, No. 7040. Die Einfassung der Palmette dort ohne die dreieckigen Verzierungen.

Abb. 36: No. 46.

Digitized by Google

Gewichte.

47. (F. G. 1747.) **Gewicht.** Weibliche Büste (Athene?). Bronze. Höhe 14,5 cm. Gewicht 1500 g.

In der Mitte des Brustpanzers ein Gorgoneion. Eine Art Schuppenpanzer bedeckt den Rücken; die halbkreisförmigen Schuppen sind steigend angeordnet; ihre Vernietung wird durch Punktierungen angedeutet. Der Kopf ist durch einen Helm geschützt, an dessen linker Nackenseite ein punktiertes N eingeschlagen ist. An der Spitze des Helmbügels eine Öse für den jetzt fehlenden Haken. Das Innere der Büste ist hohl; der ursprüngliche Bleiausguß ist an dem noch in der Höhlung vorhandenen Bleioxyd zu erkennen.

48. (F. G. 1037.) **Gewicht.** Männliche (?) Büste. Bronze. Höhe 17 cm. Gewicht 2400 g.

Die Gewandung besteht anscheinend aus zwei Tuniken, von denen die äußere durch einen Ausschnitt am Halse die untere sehen läßt. Auf dem Obergewand vor der Brust ein Kreuz. Der Helm ist etwas aus der Stirn gerückt, so daß das kurze, nach vorn gekämmte Haar sichtbar wird. Der Helmbügel geht auffallend weit in den Nacken herunter. An der Spitze des Bügels wie bei dem vorangehenden Stück eine Öse, für den hier erhaltenen s-förmig gebogenen Haken. Das Innere ist mit einem verbleiten Marmorkern ausgefüllt.

Abb. 37: No. 47.

Abb. 38: No. 48.

Digitized by Google

49. (F. G. 1759. **Gewicht.** Bronze. Gr. 4 × 4 cm. Dicke 1 cm. Gew. 152 g.

Quadratisch. Auf der Oberseite in ornamentierter Kreisumfassung zu beiden Seiten eines lateinischen Kreuzes: ΓS (= sechs Unzen). Die Zeichnung nur leicht vertieft. Die Buchstaben, sowie das Kreuz tragen in der Mitte den Umrissen entsprechende, tiefer geschlagene Linien, die ursprünglich eine rote Emailfüllung aufnahmen, von der unbedeutende Spuren noch vorhanden sind.

Abb. 39: No. 49.

Ähnliche Formen mit gleicher Gewichtsbezeichnung im British Museum: Vgl. Dalton, Catalogue, No. 480, 481. Desgl. in Paris: Vgl. Babelon et Blanchet, Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale. Paris 1895. S. 693, No. 2268, 2269. Dasselbe Gewichtstück aus Eisen in Spalato, Museum: No. 2582. Vgl. Kubitschek: »Gewichtstücke aus Dalmatien« in: Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn. XV. 1892. S. 89.

Tierfiguren.

50. (F. G. 1769.) **Antilope.** Bronze. H. 8 cm. L. 7 cm.

Stehend, die Hinterbeine sind jetzt nach vorn gekrümmt. Am Bauch und Hals Einschnitte als Andeutung der Rippen und Halsmuskeln. Rohe Arbeit.

Abb. 40: No. 50.

51. (F. G. 1768.) **Schaf.** Bronze. L. 3 cm. H. 3 cm.

Auffallend die charakteristische Bildung des Kopfes. Der Leib durchlocht.

52. (F. G. 1765.) **Hase.** Bronze. L. 4,6 cm. H. mit Stiel 4,4 cm.

Flaches Relief. Ungeschickte Modellierung. Auf keilförmigem Stiel befestigt.

Abb. 41: No. 51

Abb. 42: No. 52.

Digitized by Google

53. (F. G. 1656.) **Taube**. Bronze. H. 2,8 cm. L. 3,6 cm.
Ohne Füße; vermutlich von einer Lampe oder einem Gefäß herrührend.

54. (F. G. 1767.) **Vogel.** (Auer- oder Birkhahn.) Kupfer. H. 3,4 cm. L. 6 cm.
Auf einem vorn zugespitzten Aufsatz stehend. Das Bohrloch am Ende ist anscheinend nicht gleichzeitig. Der Kopf mit den beiden Hautlappen von sehr lebendiger Auffassung.

55. (F. G. 1766.) **Hahn**. Blei. H. 3 cm. L. 3,1 cm.
Die beiden Hälften einzeln gegossen, hohl. Die Flügelfedern durch Linien angedeutet. Die Beine und ein Teil des Körpers abgebrochen.

Abb. 43: No. 53.

Abb. 44: No. 54.

Abb. 45: No. 55.

Kreuze.

56. (F. G. 1781.) **Kreuz**. Bronze. L. 3,6 cm. Br. 3,1 cm.
Mit fast gleichlangen, wenig ausladenden Armen. In der Mitte als einzige Verzierung ein Kreispunkt. Der Längsbalken ist am oberen Ende durchlocht.
Abb.: Forrer, a. a. O., S. 18, Fig. 13.

57. (F. G. 1818.) **Kreuz.** Bronze. L. 2,9 cm. Br. 3 cm.
Aus fünf übereck gestellten Quadraten zusammengesetzt. Auf der Rückseite werden zwei Nieten sichtbar.
Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. X, 14.

58. (F. G. 1785.) **Kreuz.** Bronze. L. 3,1 cm. Br. 1,6 cm.
Dreigeteilte Armenden. An der Spitze sitzen auf einer schmalen Querleiste einander zugekehrt zwei Tauben.
Abb.: Forrer, a. a. O., Taf. X, 13.

59. (F. G. 1783.) **Kreuz.** Blei. L. 4,4 cm. Br. 3 cm.
Sog. griechische Form mit gering ausladenden Armen. Die Vorder- und Rückseite weisen knopfartige Verzierungen in symmetrischer Anordnung auf. Am oberen Ende eine Öse.

Abb. 46: No. 56.

Abb. 47: No. 57.

Abb. 48: No. 58.

Abb. 49: No. 59.

Digitized by Google

60. (F. G. 1820.) **Vortragkreuz.** Vergoldetes Kupferblech. L. 42,7 cm. Breite 33,5 cm.

Die Arme leicht geschweift, an ihren Ecken bei dreien kreisförmige Ansätze; der Längsbalken in seinem unteren Ende rundet sich birnförmig ab, um dann in einen breiten Ansatz überzugehen, der zur Befestigung in dem hölzernen Tragstabe diente. Es finden sich noch Spuren eines zementartigen Bindemittels an dieser Stelle vor. Die Kreuzmitte ist auf beiden Seiten mit vier konzentrischen Doppelkreisen verziert. An dem unteren Rande des Querbalkens sind zu jeder Seite drei Löcher angebracht; sie dienten dazu, kleinere an Ringen hangende Kreuzchen aufzunehmen, von denen noch zwei und ein einzelner Ring erhalten sind.

Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin besitzt ein fast gleiches Stück

Abb. 50: No. 60.

Digitized by Google

Varia.

61. 62. 63. (F. G. 1771, 1772, 1773.) Drei **Hände.** Bronze. 1. L. 6 cm. 2. L. 5,5 cm. 3. L. 3,5 cm.

Wohl als Amulette anzusprechen. Die größte von ihnen zeigt eine Fingerstellung, die dem sogenannten lateinischen Segensgestus entspricht. Über der Wurzel wird ein Stück des Ärmels sichtbar, dessen Falten durch vertiefte Einschnitte angedeutet sind. Die beiden kleineren Hände sind von ziemlich schematischer Arbeit; während die fünf Finger der kleinsten, die aus Bronzeblech anscheinend geschnitten wurde, in der Größe fast unterschiedslos sind, finden sich bei der größeren, abgesehen von dem zu groß geraten abgespreizten Daumen, ungefähr richtig beobachtete Verhältnisse.

Abb. 51: No. 61.

Abb 52: No. 62.

Abb. 53: No. 63.

64. (F. G. 1778.) **Bekrönung** eines (eucharistischen?) Gefäßes. Bronze. H. 7 cm.

Auf einer von vier Säulchen getragenen Kuppel eine Taube mit ausgebreiteten Flügeln, auf ihrem Kopfe ein gleicharmiges Kreuz. Das Ganze ruht auf einer quadratischen Platte, an der ein einmal abgesetzter Zapfen befestigt ist.

65. (F. G. 1774.) **Anker.** Blei. H. 6,2 cm.

Wohl als Totenbeigabe verwendet, wie daraus hervorgeht, daß der Querbalken senkrecht zu dem Unterteil gestellt ist; für Lebende wäre ein solcher Anhänger unbequem zu tragen.

Abb.: Forrer, a. a. O., S. 17, Fig. 2.

66. (F. G. 1796.) **Säule.** Bronze. H. 9 cm.

Abb. 54: No. 64.

Abb. 55: No. 65.

Abb. 56: No. 66.

Über einer als Basis gedachten, flachen, runden Scheibe ein spiralig kanellierter Schaft mit korinthisierendem Kapitell. An beiden Enden zylindrische Zapfen.

Digitized by Google

67. (F. G. 1775.) **Mumienstatuette.** Blei. H. 4,6 cm.

Auf vierseitigem, hohlem Sockel eine flachgegossene Mumie. Die Hände liegen auf der Brust. Auf der Rückseite besonders deutlich die Lagen der Mumienbinden markiert.

Abb.: Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Sp. 1050. Fig. 260. Forrer, a. a. O., Taf. XIII, 19. Ebenda S. 16 deutet F. dieses Figürchen ohne ersichtlichen Grund auf Lazarus. Wir haben hier vielmehr aus späterer Zeit ein den altägyptischen Totenbeigaben aus Glasfluß entsprechendes Pendant aus Metall, bei dem nichts für christlichen Ursprung spricht.

BEIN.

Figürliche Schnitzereien.

68. (F. G. 1807.) **Tafel.** Knochen. H. 5,5 cm. Br. 3 cm.

Wenig überhöhter Rand. Unbekleidete männliche Figur an eine Säule gelehnt in Vordersicht. Das rechte Bein hinter dem linken Standbein gekreuzt. Der linke Arm über dem Kopf erhoben. Flacher Schnitt, teilweise verwittert.

Abb. 57: No. 68.

Das Relief gehört in die von Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria (Bulletin de la Société Archéologique d' Alexandrie No. 5), S. 56 ff. festgestellte Typenreihe. Eine Benennung ist, da jedes Attribut fehlt, in unserem Falle ausgeschlossen. Vgl. außerdem Strzygowski, Koptische Kunst. S. 193, No. 7115.

69. (F. G. 1811.) **Knochenstück.** Gelblich. H. 10 cm. Br. 4,7 cm.

Unbekleidete weibliche Gestalt en face. In der Rechten hält sie einen konvexen Spiegel, in den sie hineinblickt. Der linke Arm hängt leicht gekrümmt herab. Das Haar ist, anscheinend gescheitelt, am Hinterkopf in einem Knoten aufgenommen. Das Profil zeigt den geradezu karrikierten griechischen Idealtypus. Pupille, Brustwarzen und Nabel sind durch Bohrlöcher angedeutet. Die Falten unterhalb des linken Ellenbogens rühren vielleicht von einem Gewandstück her, von dem sich aber sonst keine Spuren finden lassen.

Rohe Arbeit. Fragmentiert. — Datierung: Spätkoptisch.

70. (F. G. 1810.) **Knochenstück.** Graubraun. L. 12 cm. Br. 4,8 cm.

In einer von zwei Säulen flankierten rundbogigen Nische mit Muschel in der Lünette ein nach rechts ausschreitender Kentaur. Auf dem Profil des Rundbogens ein rohes Blattrankenmuster. Bei dem Kentauren mußte der Tierleib stark verkürzt gegeben werden, da der menschliche Oberkörper unverhältnismäßig groß geraten war; infolgedessen mußte auch der Schweif fortbleiben. Seine Rechte stützt sich auf die Kruppe, in der Linken hält er einen Stock mit leicht gebogenem Griff.

Digitized by Google

Das Motiv anscheinend beliebt. Ich sah es wiederholt auf einer runden, einfarbigen koptischen Callicula aus älterer Zeit in der ehemaligen Graf'schen Sammlung in Wien. Kentaurendarstellungen haben noch häufig in der späteren östlichen Kunst des 9.—11. Jahrhunderts Verwendung gefunden. Ungleich bevorzugter war der Typus des musizierenden Kentauren in der byzantinischen Kunst, den meines Wissens die koptische Kunst nicht kennt. (Vgl. Graeven, Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XVIII. 1897. S. 17. — Strzygowski, Das byzantinische Relief aus Tusla im Berliner Museum. Ebenda, Bd. XIX. 1898. S. 62 f.)

Abb. 58: No. 69.

Abb. 59: No. 70.

71. (F. G. 1808.) **Kleine Tafel.** Knochen, hellbraun. H. 5,9 cm. Br. 4,2 cm.

Rand erhöht, in der Mitte eine Taube; die Zwickel mit Blattwerk ausgefüllt. Unten und an der rechten Seite beschädigt.

Abb. 60: No. 71.

Digitized by Google

Ornamentale Schnitzereien.

72. (F. G. 1809.) **Beinschnitzerei.** L. 13,9 cm. Br. 4,5 cm.

Aus einer henkellosen Vase mit geriefeltem Bauch kommen zwei Traubenranken, die zunächst im Spitzoval und dann herzförmig auseinandergehen. Von diesen Hauptranken zweigen sich nach innen und außen kleinere Ranken ab, so daß die ganze Fläche symmetrisch mit Trauben ausgefüllt erscheint. Das Muster schließt an den beiden Schmalseiten eine Knopfreihe ab; an den Längsseiten und an der unteren Seite glatte Stege. Zwei übereck stehende Bohrlöcher.

Techn.: Geschnitzt; der Grund ungleichmäßig ausgehoben. Nachlässige Arbeit.

Ein bemerkenswertes Beispiel für die handwerksmäßige Gleichgültigkeit der Schnitzer bietet ein Röhrenknochen des Kaiser Friedrich-Museums: No. 464 des Strzygowski'schen Inventars (aus der Sammlung Fouquet in Kairo), den ich mitabbilde (Abb. 62). Das Rankenmuster ist dem unsrigen gleich. Da aber die Arbeit von oben begonnen wurde und ein Giebeldach den Anfang machen sollte, so konnte unten nicht mehr die Vase angebracht werden, und das Spitzoval blieb nach unten geöffnet.

Abb. 61: No. 72

Abb. 62: Berlin, K. F.-M. No. 464.

Digitized by Google

73. (F. G. 1834.) **Beinschnitzerei.** Röhrenknochen. L. 7,4 cm. Br. 3 cm.

Unter einem Giebel mit Knopfreihen eine in ein Weinblatt endende Ranke. In den Zwickeln neben dem Giebel ein längliches Blatt. Von glatten Stegen eingefaßt. Fast in der Mittelachse oben und unten ein Bohrloch.

Techn.: Flau geschnitzt, Grund sehr ungleichmäßig ausgehoben.

Das gleiche Muster auf einem etwas breiteren und flacheren Knochen im Kaiser Friedrich-Museum. Vgl. Strzygowski, Mschatta, im Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. XXV. 1904. S. 306. Abb. 85.

74. (F. G. 1812.) **Beinschnitzerei.** Elfenbein. L. 8 cm. Br. 4,7 cm.

Fragment einer anscheinend symmetrischen Blatt- und Traubenrankenkomposition. Die Lappen der Blätter haben eingeschnittene Vertiefungen. Am Rande links der Rest eines glatten Steges. In der linken oberen Ecke ein Bohrloch.

Techn.: Umrisse sorgfältig geschnitten; der Grund ungleichmäßig. Erh.: Der obere Teil der linken Hälfte des Ganzen.

75. (F. G. 1835.) **Beinschnitzerei.** Röhrenknochen. L. 7,3 cm. Br. 3,9 cm.

Weinblattranken mit Trauben. An der Längsseite ein glatter, an der einen Schmalseite ein Knopfsteg. In einer Ecke ein Bohrloch.

Techn.: Relief sorgfältig herausgearbeitet, Grund unregelmäßig. Erh.: Der glatte Seitensteg teilweise abgesplittert, desgleichen die Ranken. Das Vorhandene bildet etwas mehr als die Hälfte des ursprünglichen Ganzen.

Der Stil gleicht dem des vorangehenden Stückes.

Abb. 63: No. 73.

Abb. 64: No. 74.

Abb. 65: No. 75.

Digitized by Google

Puppen.

76. (F. G. 1764.) **Puppe** mit wagerechtem Armansatz. Knochen. Gelblich. H. 9 cm.

Eine Körpergliederung durch flache Einschnitte versucht. Die unteren Extremitäten durch einen fast durch die ganze Dicke des Knochens gehenden Schnitt angedeutet, die Füße durch einen wagerechten hervorragenden Streifen. Am Kopf noch Reste von dem schwarzen Haar und einem grünen Gewebe (Haarnetz oder Haube). Spuren von schwarzer und roter Bemalung. An den Armansätzen seitliche Bohrlöcher von etwa 0,8 cm Tiefe. Rückseite abgeflacht.

Puppen mit noch vorhandenem Haar in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum No. 368. 369 des Strzygowski'schen Inventars.

Über die Fußendigung vgl. Strzygowski, Koptische Kunst, S. 202, No. 8873.

Die Bohrlöcher ausnahmsweise nicht, wie Strzygowski a. a. O., S. 202, No. 8871 von allen Exemplaren der vorstehenden Art vermutet, quer durch die ganze Brust gehend.

77. (F. G. 1821.) **Puppe.** Grauer Knochen. H. 9,1 cm.

Weibliche Rundfigur. In dem linken Armansatze noch Bohrung und Falz für den beweglichen Arm. Haar in der Mitte gescheitelt. Diadem? Erh.: Vielfach zerbrochen.

78. (F. G. 1795.) **Puppe.** Knochen, dunkelgelb. H. 8,4 cm.

Nur der Kopf ausgeführt. Nase und Lippen erhaben, Augen eingeritzt; den Hals ersetzt ein von zwei Einschnitten begleiteter halbrunder Steg. Das Ganze endet in eine keilförmige Spitze.

Ein gleiches Stück in Kairo: Strzygowski, Koptische Kunst, S. 203, No. 8877.

Abb. 66: No. 76.

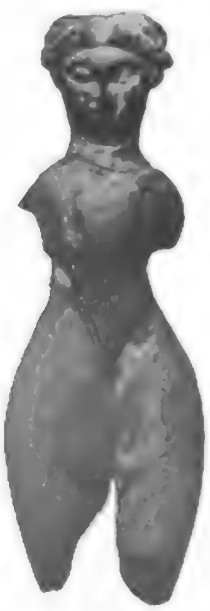


Abb. 67: No. 77.

Abb. 68: No. 78.

Digitized by Google

Spindelknöpfe.

79. (F. G. 1816.) **Spindelknopf.** Knochen. H. 1,5 cm. Durchm. 3,6 cm. Unten flach, oben konvex. Um die Durchbohrung und über dem Rande sind je zwei konzentrische Kreise eingeritzt. Auf der Wölbung dreimal drei unter sich symmetrisch angeordnete Kreispunkte; an sechs von ihnen kometenschweifartige Ritzungen.

Auf ähnliche Verzierungen weist Strzygowski, Koptische Kunst, S. 208, No. 8909 hin.

Abb. 69: No. 79.

80. (F. G. 1815.) **Spindelknopf.** Elfenbein. H. 0,9 cm. Durchm. 2,5 cm.

Gleiche Form wie No. 79 (F. G. 1816). Auf der Unterseite zum Teil abgesplittert. Über die Oberfläche legt sich ein Kreuz mit schraffierten Armen. In den Zwickeln zwischen den Kreuzarmen wiederholt sich viermal die gleiche Zusammenstellung von Kreispunkten: Vier kleine Kreispunkte werden von einer Kreislinie umschlossen, darüber wieder ein Kreispunkt; von diesem Zwickelornament nach den Kreuzenden laufen Halbkreise um ihren Mittelpunkt.

Abb. 70: No. 80.

Anhänger.

81. (F. G. 1813.) **Anhänger.** Knochen, gelblichbraun. Durchm. 3,3 cm. Dicke 0,4—0,3 cm.

Kreisrunde Scheibe mit durchbohrtem Ansatz, an dessen Anfang zwei roh geschnitzte volutenähnliche Bildungen. Auf der Vorderseite in einer Umrahmung von Kreispunkten ein aus fünf Kreispunkten bestehendes Kreuz. Rückseite glatt.

Abb. 71: No. 81.

82. (F. G. 1779.) **Anhänger.** Knochen, graugelb. H. 1,8 cm. Br. 1,3 cm.

Viereckig mit durchbohrtem Ansatz. Auf der Vorderseite zwischen zwei Rillen vier Kreispunkte. Rückseite glatt.

Abb.: Forrer, Frühchristliche Altertümer, S. 21. Fig. 17.

Abb. 72: No. 82.

83. (F. G. 1782.) **Anhänger.** Knochen, gelblichgrau. H. 2 cm. Br. 1,2 cm.

Kreuz mit vier dreieckigen Armen; durchbohrter Ansatz.

Abb. 73: No. 83.

84. (F. G. 1819.) **Anhänger.** Knochen, gelblichgrau. H. 2 cm. Br. 1,4 cm.

Kreuz mit vier dreieckigen Armen, drei von ihnen am äußeren Rande mit Zahnschnitt versehen. Auf dem unteren ein gleiches kleineres Kreuz. Durchlochter Ansatz.

Abb. 74: No. 84.

Digitized by Google

85. (F. G. 1814.) **Medaillon**. Knochen, kreisrund. Durchm. 3,2 cm.

Auf der gewölbten Oberfläche ein Frauenkopf im Profil nach links. Rechts am Nacken ein K. Flüchtige Arbeit. In der Mitte der Rückseite: K N H ×, von einem geritzten Kreise umrahmt.

Abb. 75: No. 85.

86. (F. G. 1806.) **Kamm.** Knochen, gelblichweiß. H. 3cm. Br. 2,3 cm.

Einseitig. In der Mitte der oberen Seite ein pfeilspitzenähnlicher Griff, zu beiden Seiten ist der Knochen in Form von dreieckigen Spitzen stehen geblieben. Die noch erhaltene trägt an der Außenkante einen Einschnitt, der anscheinend zur Befestigung einer Schnur diente, an der der Kamm aufgehängt werden konnte. Die Mittelfläche der beiden Seiten hat fünf eingeritzte, gerade Linien, welche zum Teil Spuren von grüner Farbe aufweisen.

Abb. 76: No. 86.

Wohl Kinderspielzeug.

HOLZ.

Pyxiden, Kästen etc.

87. (F. G. 1726.) **Pyxis**. Holz, braun. H. 4,3 cm. Durchm. 5,9 cm.

Zylindrisch, in der Mitte leicht ausgebaucht. Ohne Deckel; mit wenig überstehendem Rande. Die Verzierung der Außenseite besteht aus einem etwas heraustretenden Ringe in der Mitte und zwei Reihen von Kreispunkten. Reste von roter und blauer Farbe.

88. (F. G. 1727.) **Pyxis**. Eiche, braun. H. 6,1 cm. Durchm. 4,9 cm.

Zylindrisch, ohne Boden und Deckel. In flachem Relief trägt die Außenseite ein Kreuz mit gleichlangen ausladenden Armen, flankiert von einem eingeschnittenen A und ω. — Datierung: 4. Jahrhundert.

Diente wohl, da sich Ansatzspuren von einem Deckel und Boden nicht finden, als Einlage für eine Metall- oder Beinpyxis.

Abb.: Forrer, a. a. O., Tafel XI, 5. Vgl. ebda. S. 15.

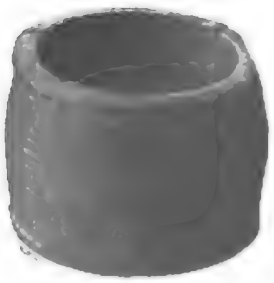


Abb. 77: No. 87.

Abb. 78: No. 88.

Digitized by Google

89. (F. G. 1722.) **Pyxis.** Holz, dunkelbraun. H. 10 cm. Durchm. 9 cm. Zylindrisch mit konischem Deckel. Profiliert. Der übergreifende Deckel, sowie der obere Streifen des Unterteils zeigen Intarsien aus blauem Glas und Elfenbein von dreieckiger, kreisrunder und Segmentform. Auf dem Oberteil des Deckels drei eingelegte dreilappige Blätter. Der Deckelknopf aus Knochen. Grüne Farbspuren.

90. (F. G. 1720.) **Pyxis.** Holz, dunkelbraun. H. 8 cm. Durchm. 8 cm. Zylindrisch. Mit übergreifendem, flachem Deckel. Der Unterteil zeigt in halber Höhe einen stark hervorspringenden Steg mit eingeritztem Kreis. Der Deckelknopf zylindrisch; durch diesen und den Deckel, sowie durch den Steg des Unterteils gehen korrespondierende Bohrlöcher, durch welche, ähnlich wie bei Räuchergefäßen, eine Schnur zum Aufhängen geführt wurde. Inhalt: Reste eines schwarzen Farbstoffes.

Abb. 79: No. 89.

Abb. 80: No. 90.

91. (F. G. 1725.) **Pyxis.** Holz, dunkelbraun. H. 7 cm. Durchm. des Unterteils 5,2 cm; Durchm. des Deckels 6,3 cm.

Halboval mit flachem Fuß und konischem, übergreifendem Deckel mit vorstehendem Rande. Auf rotem Grunde schwarz, gelb und grün in nicht mehr erkennbaren Zeichnungen gemustert. Datierung: Früharabisch.

Das Diözesanmuseum in Trier bewahrt eine Büchse mit gleichem Anstrich von zylindrischer Form auf, welche mit kufischen Schriftzeichen bemalt ist; daraus ergibt sich auch für unser Exemplar die Datierungsmöglichkeit.

92. (F. G. 1723.) **Pyxis.** Holz, braun. H. 11,7 cm.

Eichelförmig, mit Fuß und Deckel. Der Rand des Deckels abgestoßen, Deckelknopf fehlt. Roter Anstrich mit schwarzen Bändern.

Abb. 81: No. 91.

Abb. 82: No. 92.

Digitized by Google

93. (F. G. 1729.) **Spiegelkapsel** mit Deckel. Holz, dunkelbraun. H. 3,2 cm. Durchm. des Unterteils 6 cm. Durchm. des Deckels 6,6 cm.

Zylindrisch. Unter der Glaseinlage im Unterteil Reste von grüner Farbe. Unterteil schwarz, Deckel schwarz und rot gefärbt.

94. (F. G. 1724) **Becher**. Holz, braun. H. 10,9 cm. Durchm. 6,3 cm.

Zylindrisch, beim Übergang zum Fuß sich abrundend; der letztere besteht aus einem zylindrischen Teil mit zwei eingeritzten Kreisen und einer Einschnürung zwischen zwei Stegen. Unterhalb des oberen Gefäßrandes eine ringsherumlaufende eingeritzte Linie.

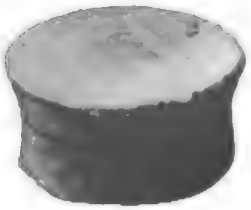


Abb. 83: No. 93.

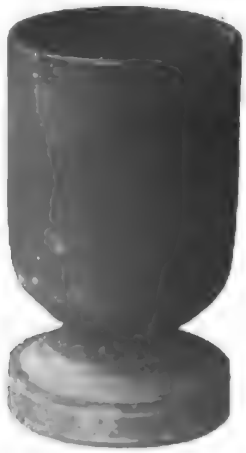


Abb. 84: No. 94.

95. (F. G. 1741.) **Kasten**. Holz, hellbraun. H. 7,6 cm. L. 18 cm. Br. 8,5 cm.

Von rechteckigem Grundriß. Im Innern eine quadratische und eine größere rechteckige Vertiefung. Die Einschnitte auf der einen Schmalseite und auf der Zwischenwand im Innern waren für die Zapfen eines Einsatzes bestimmt. Die beiden Längs- und eine Schmalseite sind mit dem gleichen Ornamentmotiv gemustert: Zwei oder mehr Lorbeerblattreihen gehen von einem Knopfsteg nach beiden Seiten und werden von

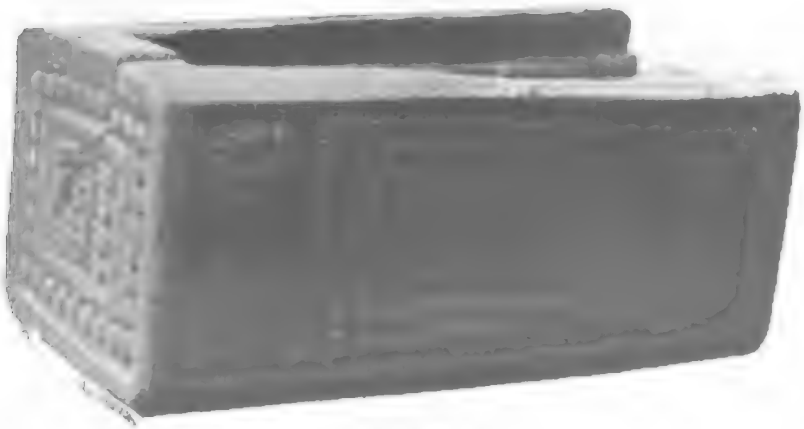


Abb. 85: No. 95.

Digitized by Google

einem glatten Steg und einer Knopfreihe umrahmt. Die eine Langseite zeigt dieses Ornament auf ihrer ganzen Fläche, auf der gegenüberliegenden erscheint es verkürzt, um Raum herzugeben für zwei Büsten, welche durch zwei Säulen mit spiraligen Schäften von dem Mittelfeld getrennt werden. Die Schmalseite, von der aus der Deckel hineingeschoben wurde, hat als Verzierung nur zwei ⊔-förmige Stege mit dazwischen liegenden Knopfreihen.

Erh.: An den Schmalseiten geborsten.

Die Lorbeerblattstege finden sich häufiger in der Steinplastik. Vgl. Strzygowski, Koptische Kunst, S. 47, No. 7303, 7304, 7305; S. 50, No. 7309; S. 51, No. 7310. Zu dieser Stilisierung vgl. außerdem das Fragment eines Lorbeerkranzes, in Holz geschnitzt: Strzygowski, Koptische Kunst, S. 129, No. 8789.

96. (F. G. 1718.) **Kasten.** Holz, dunkelbraun. L. 17,5 cm. Br. 9,1 cm. H. 3,8 cm.

Mit Falzen für den Schiebdeckel. In der Mitte eine kreisförmige Vertiefung für den Farbenbehälter, die sich nach unten in die längs laufende Rinne für die calami oder stili öffnet.

Erh.: Unterteil vollständig. Deckel verloren.

Schnitzereien von Möbeln.

97. (F. G. 1763.) **Relief.** Holz, braun. H. 15,2 cm. Br. 10,2 cm.

Ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, nach rechts blickend. Um den Hals trägt er an einem Bande eine viereckige Bulla. Die Kiele der Federn sind durch scharfe Einschnitte angedeutet.

Techn.: Geschnitten und gesägt. Erh.: Schnabel und Rückseite des linken Flügels angesplittert.

Abb. 86: No. 97.

In der koptischen Kunst wird von allen Tierornamenten dieses Vogelmotiv am liebsten verwendet. Es ist schlechterdings nicht zu entscheiden, ob solche Vogelgestalten Adler oder Tauben wiedergeben sollen. Wenn ich Strzygowski, Koptische Kunst, S. 39, recht verstehe, so scheint er anzunehmen, daß das Vorhandensein einer Bulla auf der Brust des Vogels die Deutung auf einen Adler wahrscheinlicher mache. Eine Begründung für diese Annahme gibt er nicht. Ich kann mir aber nicht denken, daß eine Nebensächlichkeit wie ein Medaillon auf die Tiergattung spezifisch differenzierend wirken sollte. Die Grabstelen haben sehr häufig dieses Motiv. In dem Falle, da ein größeres Vergleichsmaterial vorliegt, sieht man

Digitized by Google

leicht, daß sich die Strzygowskische Scheidung nicht aufrecht erhalten läßt. Die Vögel ohne den Halsschmuck sind an Zahl zwar erheblich geringer als die, welche ihn tragen, aber keines dieser Stücke unterstützt die Behauptung, daß die Absicht des Steinmetzen dahinging, mit dem Fortlassen des Attributes zugleich auch eine andere Vogelart darzustellen. Ein Beispiel sogar läßt vermuten, daß alle diese Vögel als Tauben gedacht waren. Die Stele: Crum, Coptic monuments, No. 8659 zeigt einen Vogel mit Medaillon, der unverkennbar eine Taube ist. Einen verallgemeinernden Schluß zu ziehen, geht freilich nicht an, indeß möchte ich mich eher Karl Schmidt anschließen, der, nach einer Bemerkung von Strzygowski, a. a. O., S. 60, geneigt ist, statt der Adler überall Tauben zu sehen.

Die Form des Medaillons ist mir auf den publizierten Denkmälern, soweit mir die Literatur zur Verfügung steht, nicht wieder begegnet. Die kreisrunde Scheibe wird im allgemeinen bevorzugt. An außergewöhnlichen Formen ist mir sonst nur noch ein spatenähnliches Medaillon begegnet (Crum, a. a. O., No. 8659).

Stilistisch gehört unser Stück zusammen mit Strzygowski, Koptische Kunst, No. 8786, S. 128. Auffallend ist die große Übereinstimmung der Linienführung in den Flügelkonturen.

Nach der Angabe von Dr. Forrer stammt das vorliegende Relief aus Achmim. Die Bleistiftnotiz über dieselbe Provenienz auf der Rückseite der Kairiner Schnitzerei erhebt auch die lokale Zusammengehörigkeit beider Stücke zur Gewißheit.

98. (F. G. 1753.) **Panneau.** Holz, dunkelbraun. H. 7,5 cm. Br. 13,4 cm.

Ein Steinbock (?) nach rechts gewendet, frißt an einem baumartigen Strauch. Reste von Bemalung. An den Schmalseiten Falze, die auf eine frühere Verwendung als Füllung für eine Möbel- oder Kastenwand deuten.

Abb. 87. No. 98.

In der Darstellung und stilistisch eng verwandt mit einer Rosette aus Kom Eschkaw. Strzygowski, a. a. O., Seite 156, No. 7216 u. Tafel IX.

99. (F. G. 1761.) **Konsole.** Holz, dunkelbraun. H. 16,5 cm. Br. 4,8 cm.

Korinthisierendes Kapitell mit zwei Akanthusreihen. Das Mittelblatt der oberen Reihe legt sich in die Biegung der Deckplatte. Auf dieser eine Taube mit ausgebreiteten Schwingen, um den Hals ein Medaillon. Die Rückseite ist geglättet. Der Vogel nimmt nur zwei Drittel der Kapitelltiefe ein. Ein Bohrloch geht fast durch die ganze Höhe des Kapitells. Reste von roter Farbe und von Vergoldung.

Teil eines Möbels. Über die Beliebtheit geschnitzter Möbel bei den Kopten vgl. Strzygowski, a. a. O., S. 126 und S. 153.

Abb. 88. No. 99.

Digitized by Google

Haarkämme.

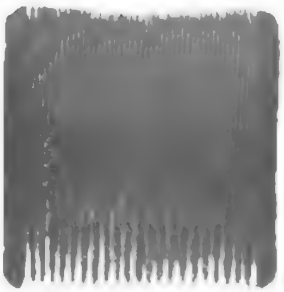


Abb. 89: No. 100.

100. (F. G. 1731.) **Breitkamm.** Holz, braun. H. 6,9 cm Br. 6,7 cm.

Mit zwei Zahnreihen; nach den Spitzen sich abflachend. Im 1,4 cm breiten Mittelstreifen auf beiden Seiten drei Kreispunkte eingeritzt.

101. (F. G. 1732.) **Hochkamm.** Holz, rötlichbraun. H. 24,5 cm. Br. 7,7 cm.

Mit zwei Zahnreihen. Das 13,9 cm breite Mittelstück auf einer Seite ornamentiert: Zwischen zwei konzentrischen Kreisen läuft ein Ring von Kreispunkten, deren Zentren durch eine leichtgeritzte Kreislinie verbunden sind. Dieser Ring umschließt ein Kreuz mit geschweiften Armen; seine Mitte nimmt eine Rosette ein, bestehend aus einem Doppelkreise um einen Kreispunkt in einem vertieften Ringe. In den Kreuzarmen, sowie in den Zwickeln Kreispunkte. Die gleiche Rosette wie in der Kreuzmitte an den vier Ecken des Mittelfeldes; eine jede von drei Kreispunkten umgeben. Mit dem gleichen Ornament sind die beiden Querstreifen besetzt: Die letzteren wie das Kreuz und die Eckrosetten waren vergoldet.

Die gleichen Rosetten auf einem Holzkamm in Kairo: Strzygowski, a. a. O., S. 145, No. 8828 u. Tafel VIII.

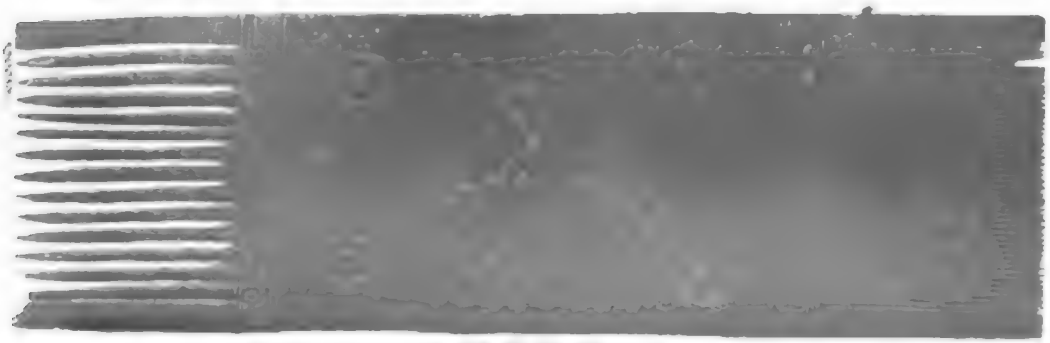


Abb. 90: No. 101.

102. (F. G. 1733.) **Hochkamm.** Holz, braun. H. 23 cm. Br. 7,4 cm.

Zweiseitig. Im 12,5 cm breiten Mittelfeld an den Ecken vier runde mit Glasfluß ausgefüllte Vertiefungen. Die Mitte nimmt ein Kreuz ein.

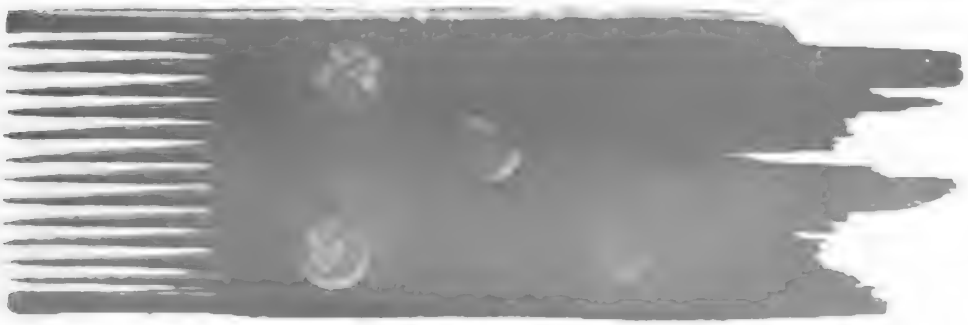


Abb. 91: No. 102.

Die gleichgroßen Arme werden von je drei pyramidal gestellten Kreispunkten gebildet. In der Kreuzmitte ein Knopf aus Bergkristall, welcher in einer kreisrunden Vertiefung liegt. Am Rande zwischen den Glasflüssen wiederum Kreispunkte. Spuren von rosa Farbe in den Kreispunkten.

Erh.: Der Länge nach gebrochen; die engen Zähne vielfach beschädigt.

Webekamm.

103. (F. G. 1756.) **Webekamm** mit Griff. Holz. H. ohne Griff 18,5 cm. Br. 26,5 cm. L. des Griffes 14,5 cm.

Aus drei Stücken mittels Dübel zusammengesetzt. Auf der einen Seite vom oberen Rande ausgehend drei Dreiecke aus Kreispunkten, eine Art der Verzierung, die nach Strzygowski auf Webekämmen allgemein üblich ist. Auf dem breiten Griffende fünf Kreispunkte. Reste von Farbe.

Über Webekämme im allgemeinen vgl. Strzygowski, a. a. O., S. 147. Ein unserem ähnliches Stück ebd., No. 8838.

Stempel.

104. (F. G. 1691.) **Stempel.** Holz. Größe 4,4 × 3,8 cm. H. 1,1 cm.

Einseitig, viereckig. Im rechteckigen Felde ein gleichschenkliges Kreuz mit Dreiecksarmen. Zwischen den Kreuzarmen lanzettförmige Blätter. Vertieft geschnitten.

Abb. 92: No. 104.

105. (F. G. 1694.) **Stempel.** Holz. H. 2,6 cm. Durchm. 6,2 cm.

Einseitig, zylindrisch geformt. Im runden Felde eine Taube. Als Umrahmung dient ein Steg. Vertieft geschnitten.

106. (F. G. 1690.) **Stempel.** Holz. H. 3,2 cm. Durchm. 5,3 cm.

Zweiseitig. Zylindrisch geformt mit starker seitlicher Einschnürung. Auf der einen Seite ein sogen. lateinisches Kreuz, flankiert von Θ B; auf der Gegenseite ein Sternmonogramm Christi ✳. (Die Anfangsbuchstaben von Ἰησοῦς Χριστός).

Die Abbreviatur *Θ B* läßt zweierlei Auflösungen zu. Entweder man liest: *Θεὸς* *ᾱῃθεῖ*, *Θεὸς βοῇθει*, *Θεὸς* [*ὁ*] *βοῇθῶν*, oder: *Θεοτόκε βοῇθει*. Zu dieser letzten Lesart vgl. Dalton, Catalogue, No. 484.

Die auffallend scharf erhaltene Schnitzerei erweckt den Anschein, als ob sie in moderner Zeit nachgeschnitten wäre, während der Stempel selbst wohl alt ist.

Abb. 93: No. 106.

Abb. 94: No. 106.

Digitized by Google

107. (F. G. 1728.) **Stempel.** Holz. H. 4,5 cm. Durchm. 4 cm.

Doppelseitig. Zylindrische Form mit seitlicher Einschnürung von geringer Tiefe. Der Grund des Musters ist ausgehoben. Das Ornament der einen Kreisfläche zeigt ein Quadrat mit kreisförmigen Ausladungen an den Ecken, verbunden mit einer vierteiligen Bandverschlingung. In zwei gegenüberliegenden Zwickeln zwei kleine, im rechten Winkel gebrochene Stäbe. Auf der Gegenseite zwei sich kreuzende gleichseitige Dreiecke. In dem sechseckigen Mittelfelde ein Ornament, das ich nicht mit Sicherheit zu erkennen vermag. Vielleicht zwei übereinanderstehende Tiere? Außerhalb der Dreiecke symmetrisch verteilt vier gebrochene Stäbe. Beide Stempelflächen werden von einem schmalen Stege eingefaßt.

Abb. 95: No. 107.

Über das Vorkommen des Pentagramms auf Holz- und Tonstempeln vgl. Strzygowski, a. a. O., S. 140, No. 8808; S. 231, No. 8988.

Die blauschwarzen Farbreste auf dem Relief beweisen, daß es sich hier nicht um einen Brot- oder Ziegelstempel handelt, sondern man, wie auch aus der geringen Höhe und Breite der Ornamentstege hervorgeht, einen der aus so früher Zeit selten erhaltenen Zeugdruckstempel vor sich hat. Publiziert wurde er bereits von Forrer, Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Straßburg 1898. S. 10. Tafel II, 3—5.

108. (F. G. 1736.) **Stempel.** Holz, braun. L. 31 cm. Br. 6,8 cm. H. mit Griff 6,1 cm.

Einseitig mit Griff. Auf der rechteckigen Fläche in die Windungen eines Mäanderornaments die Zeichen AK⊙ΥC vertieft eingeschnitten.

Abb. 96: No. 108.

109. (F. G. 1735.) **Stempel.** Holz, braun. L. 10,9 cm. Br. 5,5 cm. H. mit Griff 3 cm.

Einseitig mit Griff. Auf der rechteckigen Fläche in unscharfen Umrissen: AMM ω ‖ NIC ΠΕΤ.

110. (F. G. 1738.) **Stempel.** Holz, hellbraun. L. 11,3 cm. Br. 4,1 cm. H. 2,9 cm.

Zweiseitig. Auf der größeren rechteckigen Fläche eingeschnitten +ΠKVΛIC; die kleinere Gegenseite enthält das Zahlzeichen (?) IΔ.

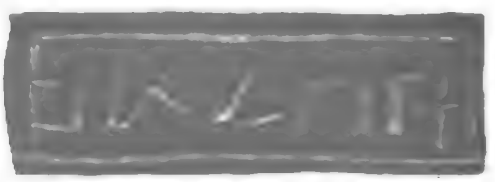


Abb. 97: No. 110.

Digitized by Google

111. (F. G. 1737.) **Stempel.** Holz, dunkelbraun. Länge 11,6 cm. Br. 4,2 cm. H. 3,7 cm.

Unregelmäßiges Parallelepiped. Zwei aneinanderstoßende Längsseiten haben vertieft geschnittene Inschriften*). Die Buchstaben von unregelmäßiger Form in wenig sorgfältiger Ausführung. Auf einer Schmalseite: N.

Abb. 98: No. 111.

Abb. 99: No. 111

Farbebehälter.

112. (F. G. 1715.) **Farbebehälter.** Sehr festes Holz, schwarzbraun. H. 5 cm. Br. 2,8 cm. Tiefe der Öffnungen 3,8 cm.

Zwei zylindrische Röhren nebeneinandergestellt, so daß auf der einen Längsseite ein Falz stehen geblieben ist, auf der andern eine Rinne, in der noch der Rest eines hölzernen Färbestiftes steckt. Zwischen den beiden Röhrenöffnungen eine kleinere 6 mm tiefe Bohrung ebenfalls mit dem Rest eines Holzstäbchens.

113. (F. G. 1716.) **Farbebehälter.** Holz, braun. H. 10,6 cm. Br. 5 cm.

Brett von flachem, ovalem Querschnitt. Auf der einen Seite zwei röhrenähnliche Fortsätze für den Farbstoff.

Spielzeug.

114. (F. G. 1745.) **Vogel.** Holz, braun. L. 11 cm. H. 4 cm.

Der Kopf ist nur angedeutet; quer durch den Hals geht ein Bohrloch. Zu beiden Seiten des Rumpfes Pflöcke mit verdickten Köpfen.

An den seitlichen Zapfen waren wohl kleine Räder befestigt; durch das Bohrloch wurde eine Schnur gezogen.

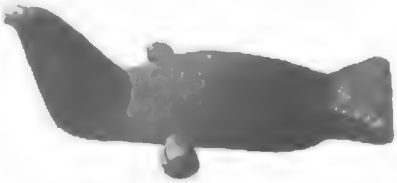


Abb. 100: No. 114.

115. (F. G. 1746.) **Boot.** Holz, hellbraun. L. 14,3 cm. Br. 3,3 cm. H. 2,6 cm.

Die Form ist die der auch jetzt noch gebräuchlichen Nilbarken.

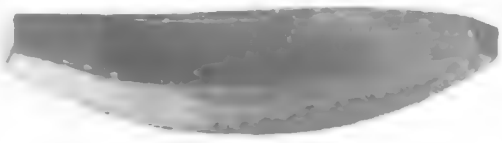


Abb. 101: No. 115.

*) Die Abbildungen sind nach einem Papierabklatsch hergestellt.

Digitized by Google

116. (F. G. 1744.) **Fisch.** Holz, hellbraun. L. 16,3 cm. H. 4 cm.
Maul und Kiemendeckel durch Einschnitte angedeutet, desgleichen Rücken- und Bauchflosse. Augen fehlen. In der Unterseite ein Bohrloch.

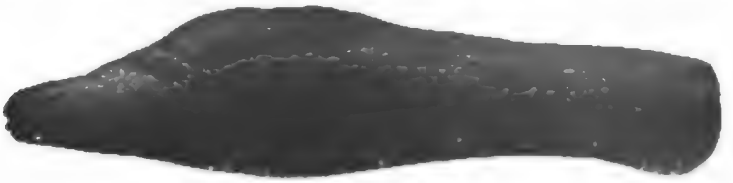


Abb. 102: No 116.

STEIN.

Varia.

117. (F. G. 1748.) **Männliche Figur.** Stein, schwarz. H. 8,6 cm.
Auf einer Kathedra mit Rück- und niedrigen Seitenlehnen sitzt ein anscheinend unbekleideter Mann. Seine Rechte stützt sich auf die Seitenlehne, die Linke hält einen Palmzweig, der sich nicht frei erhebt, sondern in schwachem Relief den Formen des Körpers sich anlehnt. Die vordere Kopfhälfte ist abgeschlagen. Die Kathedra ist reichlich mit Kreispunkten verziert, zu denen auf der Rückseite noch sechs gebohrte Kreise kommen. Das Ganze ruht auf einem zylindrischen, ausgehöhlten Zapfen, in den seitlich zwei Löcher zur Befestigung von Haltestiften gebohrt sind. (Bekrönung eines Stabes?)
Techn.: Geschnitten. Häufige Verwendung des Bohrers.

Abb. 103: No. 117.

118. (F. G. 1719.) **Behälter** in Form einer abgestumpften vierseitigen Pyramide von quadratischer Grundfläche. Schwarzer Stein. H. 5 cm.
Jede der vier Seitenflächen hat an der Basis, in der Mitte und am oberen Rande eine nur um ein geringes hervortretende schmale Querleiste. Die einzelnen kleinen, trapezförmigen Seitenflächen sind mit drei Kreispunktlinien verziert, wobei jedesmal die mittlere größere Punkte zeigt. Unterhalb des Randstreifens zweier gegenüberliegenden Seiten Bohrlöcher. Im Innern ein nach unten sich verjüngendes Loch.
Diente vielleicht als Schminke- oder Tintebehältnis.

Abb. 104: No. 118.

Digitized by Google

119. (F. G. 1683.) **Stempel für Gefäßverschluß.** Kalkstein (Muschelkalk). Dm. 7,8 cm. H. 5,4 cm.

In der Form unregelmäßig konisch. Stempelfläche rund mit Monogramm.

120. (F. G. 1707.) **Gußform***). Roter Stein. H. des Steines 6,3 cm. Br. 4,3 cm. Dicke 2 cm. H. des Medaillons 3,5 cm. Br. 2,1 cm.

Form für einen ovalen Anhänger mit der Figur eines Reiters, der mit seiner Lanze eine am Boden liegende menschliche Gestalt durchbohrt. Sehr flaches Relief; äußerst rohe Formen. Oben querlaufend und unten eine Abflußrinne.

In dem Reiter hat man den oft wiederholten koptischen Reiterheiligen zu sehen; Der am Boden befindliche, noch halb aufgerichtete Mann ist der Repräsentant der Glaubensfeinde, die jener bekämpft. Eine Deutung auf einen bestimmten Heiligen ist mangels erklärender Beischrift nicht möglich. Auf keinen Fall ist aber der hl. Georg gemeint. Vgl. darüber Strzygowski, »Der koptische Reiterheilige und der hl. Georg« in der Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde. Bd. 40, S. 49 ff.

Abb. 105: No. 119.

Abb. 106: No. 120.

121. (F. G. 1689.) **Gußform***). Grauer Stein. H. 5 cm. L. 9 cm. Dicke 1,9 cm.

Drei Formen von Anhängern: Ein Halbmond, eine dreiarmige crux ansata mit einem Nilschlüssel in flacherem Relief auf dem unteren Arme und ein rundes Medaillon mit einem Oranten in archaisierender Auffassung.

Alle drei Formen stehen mit einer Ablaufrinne am oberen Rande in Verbindung.

Abb. 107: No. 121

*) Die Abb. gibt einen Gipsausguß.

Digitized by Google

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Meyers grosses Konversations-Lexikon. Sechste gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. VII—XI. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut, 1904 und 1905.

Die Geschichte des Konversations-Lexikons zu schreiben, wäre eine Aufgabe für den »alten Riehl« gewesen. Schon der gänzlich antiquierte, den eigentlichen Zweck eines solchen Buches überhaupt nicht mehr erkennen lassende, aber tief eingewurzelte und nahezu ehrwürdige Name, die Benennung »Konversations-Lexikon«, zeigt deutlich, daß die Erscheinung auf eine längere Entwicklungsgeschichte zurückblickt. Aus Wörterbüchern und Spezialenzyklopädien hat sich langsam und Schritt für Schritt das »Konversations-Lexikon« herausgebildet, das sich zum Ziele setzt, einem bildungsbegierigen größeren Publikum die Summe alles Wissenswerten, gewissermaßen das gesamte Wissen der Zeit, in allgemeinverständlicher Form zu übermitteln. Dabei haben Auswahl und Umfang in den verschiedenen Zeiten sehr gewechselt und den Unternehmern stets viel Kopfzerbrechen gemacht. Denn auch ein »großes«, d. h. vielbändiges Konversationslexikon nach Möglichkeit handlich, seinen Inhalt in Form und Ausdruck möglichst knapp und klar zu gestalten, mußte sich immer mehr als das Haupterfordernis für Benutzbarkeit und Absatz aufdrängen.

So glaube man nicht etwa, daß Meyers mit Recht viel bewundertes »Großes Konversations-Lexikon«, von dem uns gegenwärtig die 6. Auflage dargeboten wird — die ersten sechs Bände dieser neuen Auflage sind bereits im Jahrgang 1904 unserer »Mitteilungen« angezeigt worden —, sich, wie man zu sagen pflegt, »aus kleinen Anfängen« entwickelt habe. Im Gegenteil: die erste Auflage dieses Buches, die von 1839 ab im Verlage des Bibliographischen Instituts (das damals noch seinen Sitz in Hildburghausen hatte) erschien, umfaßte mit seinen Supplementen nicht weniger als 52 Bände, ohne daß der Umfang jedes einzelnen derselben den heutigen Bänden viel nachgestanden hätte. Erst aus diesem voluminösen Werke »entwirkte sich«, um mit Goethe zu reden, »Meyers Neues Konversations-Lexikon« mit seinen 15 Bänden, deren Zahl in der vorletzten Auflage auf 18 gestiegen war, in der vorliegenden gänzlich neubearbeiteten und vermehrten Auflage jedoch auf 20 berechnet ist.

Und dabei bleibt noch besonders zu bedenken, um was für einen gewaltigen und hochbedeutsamen Wissensschatz, namentlich auf technischem Gebiete und in den verschiedenen naturwissenschaftlichen Disziplinen, die Menschheit seit den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts reicher geworden ist, der doch alsbald verarbeitet, in seinen Grundzügen einer Enzyklopädie des allgemeinen Wissens einverleibt sein wollte und natürlich bei jeder neuen Auflage auf das sorgfältigste revidiert, auf den jeweiligen Stand der rasch fortschreitenden Forschung gebracht werden mußte. Zugleich verschiebt sich ja auch im übrigen der Kreis dessen, was für wissenswert erachtet wird, beständig, bald erweitert er sich für ein bestimmtes Gebiet, bald schränkt er sich ein; und selbstverständlich spielt hierbei gerade auch die Mode eine große Rolle. Einen zeitweilig vielgenannten Schriftstellernamen beispielsweise wird das Konversations-Lexikon jener Zeit nicht unbeachtet lassen dürfen, auch wenn die Bedeutung des betreffenden Autors nur als eine ephemere gelten muß, seine Beliebtheit lediglich Modesache ist und vielleicht schon die nächste Auflage des Namens getrost wieder entraten kann. Denn ein Spiegel seiner Zeit soll jedes derartige Lexikon sein.

Auch der Inhalt von Meyers Großem Konversations-Lexikon hat von Auflage zu Auflage Wandlungen auf Wandlungen erfahren, bis er seine heutige, dem Wissen, der Bildung der Gegenwart homogene Gestalt gewonnen hat, und auf manche Jahre hinaus wird das Buch nun wiederum weitesten Kreisen ein zuverlässiger Berater und Führer sein können. Dazu tragen namentlich auch die in dieser neuen Auflage bedeutend vermehrten, wie Stichproben zeigten, in der Regel durchaus das Neueste und Beste verzeichnenden Literaturnachweise sehr wesentlich bei.

Ohne mich im übrigen hier auf die Nachprüfung auch nur eines kleinen Teils des riesigen Stoffes einlassen zu können, möchte ich wenigstens noch einen Punkt kurz zur Sprache bringen, der sich mir bei einer größeren Anzahl angestellter Stichproben die biographischen Abschnitte des Konversations-Lexikons betreffend ergab. Es ist dies das Mißverhältnis, das sowohl bezüglich der Zahl, wie in Bezug auf Behandlung und Würdigung zwischen den in das Nachschlagewerk aufgenommenen Schriftstellern und Dichtern einerseits, den bildenden Künstlern andererseits — in beiden Fällen mit Rücksicht auf die Gegenwart — obwaltet. Während ich Schriftsteller von Bedeutung in der Regel mehr oder minder ausführlich behandelt fand, versagte das Lexikon für Künstler von gleicher Bedeutung in der Regel. Allerdings ist ja die Abschätzung der Bedeutung in solchen Fällen sehr subjektiv. Da man aber bei anderen ähnlich allgemein gehaltenen Veröffentlichungen, wie z. B. bei der »Allgemeinen deutschen Biographie« dieselbe Wahrnehmung und zwar noch deutlicher machen kann — es finden sich in der ADB. vielfach die elendesten Reimer (ich denke namentlich an verschiedene Meistersinger) nach ihren Leben und Werken geschildert, während tüchtige, ja bedeutende Künstler, z. B. Benedikt Wurzelbauer, Valentin Maler u. a. ganz fehlen —, so kommt der Beobachtung doch auch wohl objektive Geltung zu. Vermutlich hat die Erscheinung ihren Grund darin, daß die mit der Auswahl des Stoffes oder auch der Wahl der Mitarbeiter betrauten Persönlichkeiten, die Leiter und Redaktoren eines solchen Unternehmens in der Regel weit nähere Beziehungen zum Schrifttum haben, als zur Kunst in allen ihren Verzweigungen. Immerhin aber sollte künftig wenigstens auf Abhilfe, auf einen Ausgleich dieser Unebenheit Bedacht genommen werden.

Wie der Text des Konversations-Lexikons, so hat auch die Ausstattung desselben mit Abbildungen im Laufe der Jahrzehnte erhebliche Veränderungen und zwar, wie man sich angesichts der raschen und fortgesetzten Vervollkommung der Reproduktionsverfahren während dieser Zeit wohl denken kann, eine Entwicklung in mächtig aufsteigender Linie zu verzeichnen gehabt. So ist denn auch die neueste 6. Auflage um rund 1000 Abbildungen und um ungefähr 150 Tafeln vermehrt worden, unter denen namentlich die zahlreich hinzugekommenen geographischen Blätter und die neue Erscheinung der Bildnistafeln gewiß allgemein freudig begrüßt werden wird.

Über die Trefflichkeit der Textabbildungen oder der zum großen Teil in Farbendruck ausgeführten Tafeln brauchen wir hier kein Wort weiter zu verlieren, wie ja die in Meyers Konversations-Lexikon vorliegende gewaltige Leistung einer eigentlichen Empfehlung überhaupt nicht mehr bedarf. Th. H.

Hans Düllwuttel un all, wat mehr is. Von Enno Hektor. Neu herausgegeben von F. W. v. Neß. Mit einem Lebensbilde des Dichters von Fr. von Harslo. Emden 1905. Verlag von W. Schwalbe. 196 S. 8°.

Eine Auswahl der Werke des in seiner ostfriesischen Heimat unvergessenen einstmaligen Bibliotheksekretärs am Germanischen Museum Enno Hektor († 1874) liegt hier in einer neuen, mit Liebe besorgten Ausgabe vor. Es sind im wesentlichen seine zumeist in niederdeutscher Sprache verfaßten »Düllwutteliaden« (»Harm Düllwuttel up Ball«, »Harm up Freërsfoten«, »Harm up t Dornmer Markt« u. s. w.), die in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, also vor Klaus Groth, Fritz Reuter und John Brinckman, in Ostfriesland einen wahren Jubelsturm entfesselten, und einige niederdeutsche Gedichte (»In Oostfreesland is t am besten« u. a.), von denen sich ein paar durch echte Empfindung und Gemütstiefe auszeichnen und daher auch einen verfeinerten Geschmack noch anzusprechen vermögen. Der Ausgabe ist ein Bildnis Hektors und eine mit großer Wärme geschriebene, lesenswerte Biographie desselben beigegeben. Th. H.

Schriftstellerbibliothek Nr. 1. Auskunftsbuch für Schriftsteller. Nr. 3. Verlegerlisten für Schriftsteller. Herausgegeben von der Redaktion der »Feder« Berlin. Federverlag (Dr. Max Hirschfeld). 144 und 141 S. 8.

Bei der Ausdehnung, welche die Schriftstellerei als alleiniger Beruf oder Nebenerwerb in unserer Zeit gewonnen hat, kommen Bücher wie die beiden vorliegenden, die in knapper Form und im wesentlichen richtig die hauptsächlichsten Fragen behandeln und beantworten, denen sich insbesondere der jugendliche Schriftsteller, der Anfänger, zunächst in der Regel ratlos gegenüber sieht, ohne Zweifel einem wirklichen Bedürfnisse entgegen. Ihre Lektüre kann dem Werdenden, dem Ringenden gewiß manche üble Erfahrung ersparen, während der gereifte Journalist, der bereits in dem selbstgewählten Berufe Wurzel gefaßt hat, bei der teilweise zu mechanischen, teilweise auch zu generellen Abwandlung der meisten Fragen kaum seine Rechnung finden wird. Auch wäre eine vom Schriftstellerberufe mit Ernst und unter Darlegung der Gründe abratende Schrift oder gar eine volkswirtschaftliche Abhandlung, die Mittel und Wege nachzuweisen gesucht hätte, dem Überhandnehmen der Schriftstellerei und der Überproduktion an »Geist« in unserem lieben Deutschland zu steuern, entschieden noch weit nötiger und nützlicher gewesen. Denn an was für Schriftsteller als Benutzer der »Schriftstellerbibliothek« mit gedacht ist, zeigen beispielsweise die in Band I S. 116 ff. abgedruckten »Formulare für Schriftsteller,« die Formulare zu Begleitschreiben, zu Mitarbeitergesuchen (»Billige Zweitdrucke von Romanen, Novellen, belletristischen Arbeiten von Feuilletonlänge etc... habe stets in großer Auswahl vorrätig«) zu Bestätigungs-Postkarten, Mahn-Postkarten u. s. w. mit geradezu erschreckender Deutlichkeit. Th. H.

Das Deutsche Rechtswörterbuch. In den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften berichtet Heinrich Brunner alljährlich über den Stand der Arbeiten am Wörterbuch der deutschen Rechtssprache. Da dieses Unternehmen nicht nur für Rechtshistoriker und Philologen, sondern auch für allgemeine Geschichte, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte von der größten Bedeutung ist, so sind einige Worte hierüber an dieser Stelle vielleicht von Interesse.

Das Bedürfnis nach einem Werke, in dem die deutschen Rechtsausdrücke aller Zeiten und Mundarten gesammelt und erklärt sind, ist wohl bei allen Studien auf historischem Gebiete ein lang und lebhaft empfundenes. Die bereits vorhandenen Glossare und Wörterbücher sind teils recht veraltet[1]) und lückenhaft, oder sie berücksichtigen die rechtliche Bedeutung der Ausdrücke zu wenig; andere bringen überhaupt keine Erklärungen oder sie beschränken sich der Natur der Sache nach zeitlich, örtlich oder sachlich auf ein begrenztes Gebiet, wie z. B. die oft vorzüglichen Register der Urkundenausgaben. Du Cange berücksichtigt das deutsche Sprachgut erst in zweiter Linie.

Bereits 1893 hat Heinrich Brunner auf dieses Bedürfnis nach einem deutschen Rechtswörterbuche hingewiesen und bereits ausgesprochen, welche Förderung der historischen Forschungen durch ein derartiges Unternehmen zu erwarten sei. Die Berliner Akademie der Wissenschaften nahm sich dieses Planes an, das Kuratorium der Hermann und Elise geb. Heckmann Wentzel-Stiftung stellte Mittel hiezu zur Verfügung und 1896 bildete sich eine Kommission, die aus den Professoren v. Amira (München), Brunner, Dümmler, Gierke, Weinhold (Berlin), Frensdorff (Göttingen) und Schroeder (Heidelberg) bestand. Heute sind in der Kommission die Professoren Brunner, Gierke, Frensdorff, Huber (Bern, als Vorsitzender der 1900 bestehenden Schweizer Kommission), Roethe (Berlin), Schroeder und Freih. v. Schwind (Wien, als Vorsitzender der 1903 ins Leben getretenen österreichischen Kommission). Den Vorsitz führt Geheimrat Brunner, die Leitung der praktischen Arbeiten liegt in den Händen Geheimrat Schroeder's. Als Hilfsarbeiter standen, bezw. stehen letzterem zur Seite: 1898—1901 Professor R. His (jetzt in Königsberg), 1901—1904 Dr. jur. et phil. H. Rott, seit 1901 Dr. phil. G. Wahl, seit 1903 Privatdozent Dr. jur. L. Perels und seit 1905 der Unterzeichnete.

[1]) Ganz abgesehen davon, daß sich in den letzten Jahrzehnten infolge der großen Zahl von dankenswerten Quellenausgaben unsere Kenntnis des alten Wortschatzes außerordentlich erweitert hat

Digitized by Google

Die leitenden Grundsätze bei der Arbeit sind kurz folgende: Es werden alle Rechtsausdrücke (als solche gelten auch Rechtssymbole, Münzen und Maße) des deutschen Sprachgebietes vom Beginn der Aufzeichnungen bis um das Jahr 1750 gesammelt. Auch die angelsächsischen, friesischen und langobardischen Wörter werden aufgenommen; der skandinavische Wortschatz wird nur zur Etymologie gemeingermanischer Ausdrücke herangezogen. Aufzeichnungen in lateinischer Sprache werden ebenfalls verwertet, jedoch daraus blos die eingestreuten germanischen Wörter notiert: z. B. jus quod vulgariter dicitur spitzreht, oder gualdemannus. Vor allem gilt es, die gesamten Rechtsaufzeichnungen älterer Zeit zu exzerpieren, weiters werden aber auch Urkunden und andere Nebenquellen der Rechtserkenntnis verarbeitet.

Die Fülle des Materiales erfordert eine große Zahl von Mitarbeitern und es sind auch erfreulicher Weise Juristen, Historiker und Philologen im Deutschen Reich, in Österreich, in der Schweiz, in den Niederlanden und in Belgien dafür gewonnen worden. Wie den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften[2]) zu entnehmen ist, sind bereits sehr viele Quellen erledigt, doch ist begreiflicher Weise noch ein reichlicher Stoff zu bewältigen, sodaß weitere Meldungen zur Mitarbeit sehr willkommen sind[3]). Diejenigen Forscher, welche dem Werke Interesse schenken, aber infolge Berufspflichten und anderer Arbeiten nicht in der Lage sind, in größerem Umfange mitzuarbeiten, können der allgemeinen Sache dadurch außerordentlich schätzenswerte Dienste leisten, daß sie gelegentliche Funde dem Rechtswörterbuche zukommen lassen. Für diese gelegentliche Mitteilung von Notizen handelt es sich vornehmlich um solche deutsche Rechtsausausdrücke und formelhafte Wendungen der Rechtssprache, die entweder überhaupt oder doch in dieser Zeit und Gegend selten vorkommen; insbesondere sind aber jene Ausdrücke sehr willkommen, die in den landläufigen Glossarien und Wörterbüchern nicht oder nicht in der gefundenen Bedeutung für jene Zeit und Gegend verzeichnet sind. Hiebei kommt gedrucktes und ungedrucktes Material in Betracht. Namentlich wird sich Anlaß bieten zu solchen gelegentlichen Beiträgen bei Archivstudien, Urkundenausgaben, lokalgeschichtlichen Untersuchungen und dergl. Auf diese Weise kommen Kenntnisse des Spezialforschers der Allgemeinheit in weitestem Maße zugute: Die zeitliche und räumliche Verbreitung von Rechtsausdrücken und Rechtseinrichtungen kann genauer festgestellt werden, viele bisher nicht genügend erklärte Wörter werden in ihrer Bedeutung erkannt, und der reiche Schatz unserer deutschen Rechtsprache erhält weiteren Zuwachs[4]). Abgesehen von solchen buchstabengetreuen Quellenexzerpten wird sich unter Umständen Gelegenheit zu einer wertvollen Bereicherung des gesammelten Materiales dadurch ergeben, daß Bemerkungen, Ergänzungen und Berichtigungen zu bereits vorhandenen Wörterbüchern dem Archive des Rechtswörterbuches bekannt gegeben werden.

Von der künftigen Einrichtung des Wörterbuches geben einige Probeartikel, die von Kommissionsmitgliedern verfaßt wurden, ein anschauliches Bild. So der Artikel Weichbild (von R. Schroeder) in der Festschrift für den 26. deutschen Juristentag 1902, dann makler (von F. Frensdorff), pflege (von O. Gierke), walraub (von H. Brunner), wize (von G. Roethe) in dem Sitzungsbericht der Berliner Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 1906. Dr. jur. Eberhard Frh. v. Künssberg.

[2]) Die Wörterbuchberichte werden auch abgedruckt in der Zeitschrift für Rechtsgeschichte (germ. Abt.).

[3]) Diesbezügliche Zuschriften wollen an Geheimrat Prof. Dr. Richard Schroeder, Heidelberg, Ziegelhäuser Landstraße Nr. 19 gerichtet werden, worauf Zusendung einer Instruktion und Zuteilung einer Quelle erfolgt. Betreffs österreichischer Quellen wolle man sich an Prof. Ernst Frhr. v. Schwind, Wien XIII, Penzingerstr. 66 wenden.

[4]) Diese Beiträge bitten wir auf Oktavblätter des Kanzleipapiers (16½ × 10½ cm.) quer zu schreiben mit Unterstreichung des Stichwortes und rechts mit Freilassung eines beiläufig zweifingerbreiten Randes. Die betreffende Quellenstelle ist buchstabengetreu und in solcher Ausdehnung zu geben, daß sich die Bedeutung des Stichwortes möglichst unzweideutig erkennen läßt. Etwaige Erklärungen des Einsenders oder solche Notizen, die sich in der Ausgabe selbst finden, sind sehr erwünscht und mögen auf dem rechten Rande vermerkt werden mit Angabe des Urhebers der Erklärung. Ort, Jahr und Fundstelle (bei Büchern auch Bandnummer, Seite und Urkundennummer) sollen möglichst genau angegeben sein. Ferner wird um deutliche, lateinische Schrift gebeten. Auf Wunsch werden gedruckte Zettelformulare, wie sie im Archive des Rechtswörterbuches (Heidelberg, Universitätsbibliothek) verwendet werden, jederzeit unentgeltlich zugeschickt.

U. E. Sebald, Nürnberg.

EINE NÜRNBERGER HAUSKAPELLE.

Nachtrag

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit 1 Tafel.)

Im Jahrgang 1905 dieser Zeitschrift, S. 57—62, entwarf ich auf Grund einer auf Tafel II reproduzierten Aquarellzeichnung von Georg Christoph Wilder, einer von ihm gefertigten Skizze zu dem großen Tafelbilde zur Linken des Altares, einiger Photographien und mündlicher Mitteilungen des inzwischen verstorbenen Hausinhabers unter dem Titel »Eine Nürnberger Hauskapelle« eine Schilderung des früheren Zustandes der Hauskapelle im ehemaligen Haus zum goldenen Schild in Nürnberg. Schon damals war mir das erwähnte große Tafelbild zur Linken des Altares aufgefallen. Ich konnte mir nicht denken, daß ein solch umfangreiches Gemälde so ganz spurlos sollte verschwunden sein, und gab darum der Vermutung Raum, daß es möglicherweise noch vorhanden wäre, ohne daß man um seine Herkunft wüßte. Ich schrieb damals: »Ob sich das Bild irgendwo erhalten hat, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht gelingt es anderen, dasselbe auf Grund meiner Beschreibung ausfindig zu machen«. Der Zufall wollte es, daß daraufhin das beregte Bild wieder entdeckt wurde. Herr August Stoehr, Sekretär am polytechnischen Zentralverein in Würzburg, zugleich Konservator der dortigen Sammlungen des fränkischen Kunst- und Altertumsvereins, war es, der bald nach dem Erscheinen meines Aufsatzes an uns die Mitteilung gelangen ließ, daß das beschriebene und gesuchte Bild identisch sei mit dem in den genannten Sammlungen befindlichen großen Tafelbilde der Auferstehung Christi. Eine Inaugenscheinnahme des letzteren an Ort und Stelle bestätigte die Richtigkeit dieser interessanten und erfreulichen Entdeckung. Sie ist in mehrfacher Hinsicht von Belang. Zunächst ist ein durch die Größe seiner Komposition bedeutsames und in seinem künstlerischen Wert durchaus schätzbares Kunstwerk in seiner Schulzugehörigkeit und nach seinem ursprünglichen Standort wieder aufgefunden worden. Dann aber gibt es uns einen Maßstab, um zu beurteilen, mit wie gearteten Gegenständen man seiner Zeit in Nürnberg die zur Hausandacht bestimmten Kapellen im Inneren ausgestattet hat. Schließlich können wir auf diese Weise auch einen kleinen Streifblick auf den Geschmack und die Wohlhabenheit der Bürger Alt-Nürnbergs tun. Nachdem ich durch

Digitized by Google

das wiederaufgefundene Original, dessen Veröffentlichung mir Herr Stoehr bereitwilligst überließ und welches zur Zeit mit Genehmigung der Vorstandschaft des genannten Vereins in der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der dritten bayerischen Jubiläums-Landesausstellung zur Darbietung gebracht ist, in die Lage versetzt bin, meine seinerzeitigen Darlegungen zu modifizieren und das Bild an der ihm zukommenden Stelle einzurangieren, so will ich dies in Form eines Nachtrages zu meinem früheren Aufsatz tun. Es muß dies auch deswegen geschehen, weil unterdessen noch ein zweites, nicht minder wichtiges Ausstattungsstück der Kapelle wieder aufgefunden worden ist, nämlich der Altaraufsatz, der unter den kleineren Altärchen der südlichen Seitenkapelle am kirchlichen Hauptraum in den Sammlungen des Germanischen Museums schon seit langen Jahren eine Unterkunft gefunden hat. Da von früher her nichts über dessen Provenienz überliefert war, wußten wir nicht, daß wir es mit dem Altaraufsatz aus der früheren Hauskapelle im Haus zum goldenen Schild zu tun hatten. Der Zufall wollte es, daß ich dies aus der Erinnerung der Wilderschen Zeichnung herausfand. Man braucht sich darum nicht zu wundern, wenn der Altar bei uns bislang als eine allerdings fraglich gelassene schwäbische Arbeit aus der Zeit um 1520 bezeichnet war. Wir wenden uns nunmehr den genannten beiden Stücken des Näheren zu, ihre gegenständliche und künstlerische Ausführung betrachtend und würdigend.

Das Auferstehungsbild.

Wenn ich damals das Auferstehungsbild eine ganz bedeutende Schöpfung, die etwa in den Jahren 1480—1490 entstanden sein könnte, genannt und dabei an Wolgemut als seinen Urheber gedacht habe, so urteilte ich lediglich an der Hand eines unzureichenden Materials. Es fehlte mir eben das Original, dessen Autopsie eine Änderung meiner damaligen Argumentationen erforderlich macht. Fassen wir zunächst die Darstellung als solche ins Auge! Das Bild hat die Auferstehung Christi zum Gegenstand*). Verbunden ist damit zugleich eine Darstellung der Familie des Stifters, wodurch es zu einem Devotionsbild wird. Siehe Taf. III. Die eigentliche Szene hebt sich samt dem zugehörigen Hintergrund scharf von der Tafel ab, da das obere größere Drittel mit flach herausgeschnitztem Rankenwerk gefüllt ist. Wir dürfen hierin eine Reminiscenz an den großen Heilsbronner Schmerzensmann aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sehen, der sich ebenfalls von plastisch gemustertem Grunde greifbar ablöst. Nur ist dort die Musterung eine schematische und bedeckt sie so ziemlich die volle Tafelfläche. Hier ist sie eine etwas lebendigere und beschränkt sie sich ferner auf den oberen Teil des Bildes. Obwohl der Künstler in der Landschaft nicht ungeübt ist, hat er es dennoch nicht gewagt, ganz auf den traditionellen Goldgrund zu verzichten. Denn tatsächlich ist derselbe trotz der Musterung durch Ranken noch vorhanden, nur ist er im Gegensatz zu der sonst glatten Behandlung freier und bewegter

*) Siehe auch den Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906 Nr. 53 (mit Abbildung) und Zeitschrift für christliche Kunst 1906, S. 133—134.

Digitized by Google

gestaltet. Dieser gemusterte Grund scheint überhaupt eine Art Zwischenstufe zwischen dem glatten Goldgrund und der nachherigen Belebung des Hintergrundes durch eine wirkliche, farbig gemalte Landschaft oder durch stoffliche Draperien zu sein. Den größeren Teil des Bildes d. h. etwa die unteren zwei Drittel nimmt die gemalte Darstellung ein. Vorn in der Mitte steht, als die Hauptfigur die symmetrisch abgewogene Szenerie beherrschend, Christus mit rotem Überwurf. Die linke Mantelhälfte hängt mit leichter unterer Ausbiegung, ohne den Körper zu berühren, über den Rücken herab. Die rechte Hälfte ist, über dem Schoß wulstige Dreieckfalten werfend, über die linke Schulter heraufgeschlagen, um dann lebhaft nach rechts emporzuflattern. Eine organische Verbindung von Mantel und Körper besteht nicht. Das Kleidungsstück ist im Vergleich zu dem schmächtigen Körper, der einer modellierenden Durchbildung noch entbehrt, viel zu weit. Die Beine sind etwas zu lang geraten, die Füße zu groß. Die Linke hält ein Stabkreuz mit nach rückwärts wehender Siegesfahne, die ein weißes Kreuz auf rotem Grunde zeigt. Die Rechte ist mit segnender Gebärde erhoben. Das bärtige, noch wenig entwickelte Antlitz wird wie auch diejenigen der übrigen Figuren von einem durchsichtigen Heiligenschein umgeben, der aussieht, als sei er von Glas gemacht. Besonderes Leben verrät die Figur nicht. Nur der Gestus der rechten Hand ist belangvoll und das Neigen des Hauptes dazu gut beobachtet. Das Antlitz zeigt wie auch die meisten übrigen Figuren eine niedrige Stirn. Hinter dem Auferstandenen wird das geöffnete Grab sichtbar. Es hat einfache Kastenform und ist grau getont. Der abgehobene Deckel steht aufrecht im Kasten.

Zur Linken und Rechten des Auferstandenen verteilen sich die knienden Figuren der Maria und der zwölf Apostel. Sie scheinen sich perspektivisch aus der Tiefe heraus zu entwickeln, während sich die vorn kniende Serie der kleiner gezeichneten Mitglieder der Stifterfamilie nach der Tiefe zu verjüngt. Durch diesen Tric wird eine starke Erhöhung der Mitte bewirkt und tritt dadurch die Hauptfigur förmlich dominierend hervor. Diese rhythmische Symmetrie ruft eine in sich geschlossene Harmonie der Komposition hervor, welche dem Bilde eine gewisse Bedeutung im Rahmen der allgemeinen Geschichte der Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einräumt. Sie beschränkt sich aber nicht auf den Vordergrund allein, sie greift über auf die Landschaft und sogar auf den ornamentalen Hintergrund, in welchem oberhalb des mittleren Hügels der Landschaft Gott Vater im Gewölk schwebt, während von rechts und links Engel mit flatternden Spruchbändern heranfliegen. In diesem Rhythmus, der von eintöniger Gleichförmigkeit durchaus frei ist, offenbart sich eine energische Künstlernatur, die mit Bewußtsein ein positives Ziel anstrebt.

Gleich links von Christus kniet Maria. Ihr Antlitz blickt sinnend und ernst. Die Gesichter der Apostel hinter ihr sind wenig aufwärts gerichtet. Nur einer unter ihnen, nämlich der dritte von rechts, schaut zur Seite, seinen Begleiter durch Gesten auf das Wunder hinweisend. Die Gesichter der Apostel sind im Typus nicht allzu sehr von einander verschieden. Gemeinsam ist

Digitized by Google

ihnen die scharfrückige Nase, die vorgeschobene Unterlippe, die flache Stirn. Eine verschiedenartige Charakterisierung ist angestrebt. Bewirkt wird sie in erster Linie durch die wechselnde Behandlung von Bart und Haupthaar. Am besten gelungen sind die beiden Apostel mit wallendem greisen Vollbart und weißem Haupthaar, das bei dem einen in Locken gewellt ist, während es bei dem anderen die Stirn freiläßt, um nur den Hinterkopf zu bedecken. Alle Apostel tragen bis auf Johannes den Typus des älteren, an Jahren und Erfahrung gereiften Mannes. Johannes dagegen erscheint jugendlich, bartlos und mit vollem lockigen Haar. Der Apostel ganz links zeigt in der Ausbildung des Kopfes einige Verwandtschaft mit dem sonst bei Gott Vater üblichen Typus. In seinem Blick liegt zugleich etwas von freudiger Erregung. Die Apostel zur Rechten gestikulieren lebhafter wie die zur Linken. Der vordere hat beide Hände auf die Brust gelegt. Der zweite weist, sich dabei zu seinem Begleiter umwendend, mit dem Finger nach oben. Dieser ist im Profil gesehen und schaut, das Haupt rückwärts gebeugt, aufwärts. Der vierte hat die Hände verwundert zusammengelegt. Der fünfte breitet sie auf die Brust, während sie der letzte rechts mit den inneren Flächen nach auswärts gekehrt emporhebt. Die Blicke sind, abgesehen von dem zurückschauenden Apostel, emporgerichtet. Die Behandlung der Köpfe entspricht derjenigen der Apostel zur Linken. Doch trägt nur der vierte Apostel von links einen längeren Vollbart, während die anderen Apostel kürzer geschorene, eckig zugeschnittene Bärte haben. Die Apostelgruppe zur Linken ist im Vergleich zu der anderen in Bewegung und Ausdruck ruhig, während aus dieser Bewegtheit, fast sogar leidenschaftliche Erregtheit spricht.

Bei allen diesen Figuren ist von einem körperlichen Studium wenig zu bemerken. Sie sind in übermäßig weite Gewänder, die sich in vielfachem Gefältel auf den Erdboden herabsenken, gehüllt. Die Gewänder sind die Hauptsache, nicht die Körper, die fast vollkommen unter den ersteren verschwinden. Nur einer der Apostel auf jeder Seite entbehrt des Übergewandes und trägt lediglich einen mit einem Gurt um die Hüften zusammengehaltenen, enger anschließenden Rock. Daß dies auch bei Johannes der Fall ist, finden wir natrülich. Die anderen Figuren aber tragen durchweg über dem knapper anliegenden Untergewand, das den Körper unmittelbar zu decken scheint, einen in großen, oft unruhigen Knitterfalten gelegten Mantel. Glatte Gewandpartien sind nur an den Schultern zu bemerken. Im Übrigen ist versucht, die lastende Schwere des Stoffes auszudrücken. Als Farben sind verwandt ein graugetontes Weiß, ein satteres und ein helleres Rot, Dunkelblau, Stahlgrau, Grasgrün und Dunkelgrau.

Vorn unten zu den Füßen der Hauptfiguren kniet die Familie des Stifters. Sie besteht aus 18 Mitgliedern, die sich ihrem Alter entsprechend in der Größe nach dem Mittelgrunde zu abstufen. Die größeren Figuren sind etwa halb so groß wie die Apostel, die kleinsten haben eine Größe von nur 13 cm. Das Familienoberhaupt, neben welchem ein mit großer Helmzier geschmückter Schild mit dem Lochnerschen Wappen steht, trägt einen schlichten schwarzen Rock. Die Hände, welche den Rosenkranz halten, sind in Andacht zusammen-

Digitized by Google

gelegt. Das bartlose Antlitz verrät im Ausdruck den in reiferem Alter stehenden Mann. Die von dem Nasenflügel nach dem Mundwinkel laufende Falte tritt energisch hervor. Die Augen sind verhältnismäßig groß. Das greise lockige Haupthaar steht etwas vom Kopfe ab. Neben dem Vater kniet ebenfalls in andächtiger Haltung sein ältester Sohn, der sich dem geistlichen Stande gewidmet hat. Auf dem Haupt hat er eine rote Mütze. Das weiße Untergewand ist mit rotem Stoff gefüttert. Den Oberkörper verhüllt ein graufarbener Pelzkragen mit langen Zaddeln. Nun folgen dem Alter nach die weiteren sieben Söhne, sämtlich mit blondem lockigen Haar und in rotem weißgefütterten Rock. Sie knien in der gleichen Haltung wie das Familienoberhaupt. Doch hält nur der größere unter ihnen einen Rosenkranz in den Händen, während die anderen eines solchen entbehren. Die Gesichter tragen so ziemlich den gleichen Typus. Der älteste gleicht im Gesichtsausdruck sehr dem Vater. Vor ihm lehnt ein Schild, auf welchem das Lochnersche und das Fütterersche Wappen. Vor dem zweiten bemerken wir einen Schild mit dem Lochnerschen und dem Plobenschen Wappen. Die beiderseitigen Wappen sind derart als Alliancewappen vereinigt, daß der Schild vierfach geteilt und das eine Wappen in den Feldern 1 und 4, das andere in den Feldern 2 und 3 untergebracht ist. Die Zahl der weiblichen Mitglieder der Stifterfamilie korrespondiert derjenigen der männlichen. Es sind ihrer ebenfalls neun. Bei dem Antlitz der Gattin des Stifters werden wir an die Maria zur Linken des Auferstandenen erinnert. Die Gesichtszüge sind einander verwandt. Den Kopf umhüllt eine weite Haube, wie sie um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts üblich war. Die Hände halten einen lang herabhängenden, aus roten Kugeln bestehenden Rosenkranz. Der weite schwarze, glatt herabfallende Mantel ist vorn mit Pelz besetzt. Neben ihr schwebt, wenig nach links geneigt, das sicher gezeichnete, im Kolorit wirksame Wappen der Pirkheimer. Links neben der Mutter kniet eine unverheiratete Tochter in roter Gewandung. Dann folgt mit großer Kopfhaube, weitem, vorn mit Pelz besetztem roten Mantel und gleichfarbigem Untergewand eine im Gesichtsausdruck der Mutter ähnelnde verheiratete Tochter. Vor ihr lehnt ein Schild mit dem Lochnerschen und dem Preglerschen Wappen. Nunmehr folgen mit gleichmäßig emporgerichtetem Blick sechs weitere Töchter, deren Tracht derjenigen der zwischen den beiden Frauen knienden Tochter entspricht. Haltung und Wurf der Falten gleichen sich sehr.

Von der Landschaft, welche die eigentliche Szenerie abschließt, war schon oben in Kürze die Rede. Sie läßt in ihrem Arrangement die figurale Komposition vortrefflich ausklingen. Sie paßt sich derselben förmlich an und folgt ihr in ihren wesentlichen Linien. So etwas findet man in dieser Zeit sonst nur selten, weshalb es wohl nicht unberechtigt ist, wenn ich diesem Bild einen Platz unter den Leistungen seiner Zeit angewiesen und seine Bedeutung nicht zu gering angeschlagen wissen möchte. Das Kolorit der Landschaft ist ein schlichtes, es bewegt sich nur in wenigen Farben. Ob dies Absicht war, können wir nicht mit Bestimmtheit behaupten. Für uns ist es nur wichtig zu konstatieren, daß die Hauptszene durch die Landschaft in

Digitized by Google

keiner Weise beeinträchtigt wird. Diese schließt jene vielmehr in unauffälliger Weise ab, sie dadurch nur noch in ihrer Bedeutung hebend. Unmittelbar hinter dem Auferstandenen steigt eine kegelförmige Anhöhe von dunkelgrünem Ton empor. Seitlich von ihr dehnen sich graugrüne Felder, hinter denen zwei kleinere Erhebungen ansteigen. Auf der linken baut sich eine burgartige Anlage auf. Die andere ist von Gebäuden frei geblieben. Doch zieht sich in der Talsenkung rechts neben ihr eine mit Mauern bewehrte Stadt hin, welche im Inneren mit drei Kirchen ausgestattet ist. Die zahlreichen Mauertürme und die kirchlichen Bauwerke sollen natürlich die Vorstellung einer größeren Stadt, bei der vielleicht Nürnberg dem Künstler vorgeschwebt hat, erwecken. Ein von Bäumen begleiteter Weg führt in gewundener Linie von der Mitte des Sarkophags aus an dem Haupthügel vorüber nach der Stadt zu. Rechts und links wird die Landschaft von felsigen Bergen mit dichtbelaubten Baumgruppen darauf abgegrenzt. Sie ist mit breitem Pinsel ohne detaillierende Nüancierungen flott hingeworfen. Daß sie von Übermalungen nicht frei geblieben ist, soll nicht unerwähnt gelassen werden.

In besonderem Maße ist dies der Fall mit den oben im Rankenwerk schwebenden Figuren, welche in ihren Umrissen aus dem gemusterten Grunde gewissermaßen ausgespart sind. Die Mitte nimmt, umrahmt von einem kranzförmigen Gewölk, welches über den unteren Körper hinweggeht, Gott Vater mit dem Reichsapfel in der Linken und mit segnender Rechten ein. Vor ihm fliegt mit ausgebreiteten Flügeln in Gestalt einer Taube der heil. Geist. Die Füße Gott Vaters schauen unten aus den Wolken heraus. Die ihn begleitenden Engel sind mit einem späteren hellroten Ton überzogen. Überhaupt scheint die ganze Gruppe übermalt worden zu sein. Auch die Vergoldung des Rankenwerks dürfte schwerlich noch die ursprüngliche sein. Das Kolorit der mit flatternden Spruchbändern von rechts und links heranschwebenden Engel dürfte ebenfalls nicht mehr das anfängliche sein. Die Farben der Flügel widersprechen direkt der Entstehungszeit des Bildes. Sie scheinen dem 17. Jahrhundert anzugehören. In den Ecken rechts und links oben bemerken wir die aus dem Untergrunde flach herausgearbeiteten Sinnbilder von Sonne und Mond, welche als die Vertreter von Tag und Nacht die Ewigkeit, das ewige Leben, zu welchem Christus eingeht, anzudeuten scheinen. Zu erwähnen ist schließlich noch, daß das Rankenwerk mit einzelnen, farbig behandelten Blüten untermischt ist.

Wann ist nun das Bild entstanden? Gibt es Anhaltspunkte, welche eine genauere Begrenzung seiner Entstehungszeit ermöglichen? Es ist klar, daß hiervon angesichts der Bedeutung desselben für die Kunstgeschichte viel abhängt. Die Wappen, welche verschiedenen Mitgliedern der im Vordergrunde knienden Stifterfamilie beigefügt sind, geben dem Kenner der Ortsgeschichte nach dieser Richtung hin ein willkommenes Material an die Hand. Dem Familienoberhaupt ist das Wappen der Familie Lochner, seiner Gattin dasjenige der Familie Pirkheimer beigegeben. Letzteres ist bekannt, ersteres weniger. Der Schild ist vierfach geteilt und von einem Horizontalbalken durchquert. Feld 1 und 2 sind blau, Feld 3 und 4 rot tinktiert. Der Balken

Digitized by Google

zeigt auf gelbem Untergrund links eine blaue, rechts eine rote Kugel. Nach den handschriftlichen Familienchroniken unserer Bibliothek haben die Lochner zum Adel gehört. Sie sind ein altes fränkisches Geschlecht, das seinen Namen von einem Schlößlein auf dem Gebirg, »zum Loch« genannt, hat. Als der zu frühest vorkommende des Geschlechtes wird 1283 Poppo von Loch aufgeführt. Weiter begegnen 1300 Conrad Lochner, 1301 Erhard Lochner, 1320 Seifried Lochner, 1338 Heinrich Lochner. »Und wohnen disz Geschlecht noch etliche zu Huttenbach v. Winterstein uf dem Gebürg«. Wir erfahren aus unserem Familienstammbuch: »Verzeichnusz und Wappen derjenigen adelichen und erbaren Familien, welche in allhiesigen Burgerrecht von A. 900. bisz 1400. gefunden werden und zu den Genanntenstandt theils auch anderen ansehnlichen Ehrenaemtern ausser dem Rath gelanget sind«, daß sich vormals in der Lorenzkirche ein Monument mit folgender Inschrift befunden hat: »Anno domini MCCCC und im XLII Jahr am Samstag vor dem heil. Auffarthstag do verschiet die Erbar Frau Katarina Heinrich Lochnerin, der und allen glaubigen Seelen Gott genedig seye«. Würfels Wiedergabe der Inschrift lautet etwas anders. Bei Hilpert wird das Monument unter den weggenommenen Schilden aufgeführt. Die Unvollständigkeit in der Wiedergabe der Grabschrift bei Würfel deutet darauf hin, daß es eine gemalte Tafel war, die jedoch durch das Alter derart gelitten hatte, daß manches nicht mehr leserlich war. Auch in der Sebalduskirche hat sich früher ein Lochnersches Epitaph befunden und zwar mit folgender Grabschrift: »Anno domini MCCCCLXXXIV die vero XIX. Septembris obiit venerabilis egregiusq dominus Johannes Lochner utriusq juris doctor, Radtisponae Canonicus, in Forcheim Praepositus, hujus vero ecclesiae sancti Sebaldi Praepositus et Plebanus. Cujus anima requiescat in pace. Amen«. Diese Grabschrift stimmt mit der von Würfel mitgeteilten im Wesentlichen überein. Ob dieser Johannes Lochner aber ein Mitglied unserer Familie war, muß fraglich bleiben, da er nach Würfel von Brixenstadt gebürtig war. Gerne würde man den Geistlichen auf unserem Bilde sonst auf ihn deuten und jenen somit für den ältesten Sohn des Oberhauptes der dargestellten Familie halten. Es geht dies aber nicht zusammen, weshalb wir am besten diesen Lochner als ein Glied der Nürnberger Familie Lochner fallen lassen. Jene im Jahre 1442 verstorbene Katharina Lochner, welche in einer handschriftlichen Familienchronik unserer Bibliothek vom Ende des 17. Jahrhunderts als Christina, geborene Holzbergerin, aufgeführt wird, war aber nicht die Gattin eines Heinrich Lochner, wie die wohl nur falsch wiedergegebene Inschrift auf dem Totenschild besagt, auch nicht die eines Friedrich Lochner, wie Würfel angibt, sie war vielmehr die Gattin des Hans Lochner, welcher 1451 nach S. Jakobstag starb und der Vater des auf unserem Bilde dargestellten Doktors der Medizin Johann Lochner ist. Letzterer war mit Clara Pirkheimerin, Tochter des Friedrich Pirkheimer und der Barbara Pfinzingin, vermählt und hatten beide 16 Kinder, was zu der Mitgliederzahl der Familie auf unserem Bilde auch vollkommen stimmt. Unser Johann Lochner wurde 1461 Genannter. Seine Gattin starb am 4. Februar 1467 und wurde bei S. Sebald begraben. Er selbst wurde nach

Digitized by Google

ihrem Ableben Chorherr zu Neunkirchen, woselbst er am 19. April 1491 starb und begraben wurde. Da nun weder seine Gattin, wie es üblich war, durch ein beigefügtes Kreuz als verstorben bezeichnet noch er selbst durch die Tracht als Chorherr charakterisiert ist, so kann unser Bild nur vor dem Todesjahre der Frau, also vor dem Jahr 1467 gemalt sein. Sehen wir nun zu, ob wir nicht in der Lage sind, die Entstehungszeit des Bildes auf Grund weiterer historischer Angaben noch etwas genauer festzulegen! Über den ältesten Sohn Hans Lochner, welcher seiner Tracht zufolge dem geistlichen Stande angehörte, erfahren wir nichts Näheres. Der zweitälteste Sohn Sebastian Lochner war mit Martha Fütterer, Tochter des Ulrich Fütterer und der Gerhaus Harsdörferin, verheiratet. Auf unserem Bilde ist er durch die Allianzewappen auf dem vor ihm befindlichen Schilde als bereits verheiratet bezeichnet. Seine Gattin gebar ihm im Jahre 1462 zwei Zwillingssöhne, Sebastian und Hans Lochner, welche aber im gleichen Jahr starben. Nähere Daten über diesen Sohn des Hans Lochner und seine Gattin liegen nicht vor. Nur erfahren wir noch, daß jener nach dem Tode seiner Frau in das Cartäuserkloster eintrat, dort Priester wurde, hier starb und auch sein Begräbnis fand. Der dritte Sohn des Hans Lochner, Michael Lochner, hatte, worauf auch der Wappenschild hindeutet, Catharina von Ploben, Tochter des Leonhard von Ploben und der Barbara Peringsdörferin, zur Frau. Er starb am 27. August 1505, sie verschied am Freitag nach Philippi und Jakobi im Jahre 1512. Sie zeugten zwei Kinder, einen klein verstorbenen Sohn Michael Lochner und eine Tochter Catharina. Diese verheiratete sich am 7. Juli 1495 mit Michael Behaim († 12. Aug. 1522) und starb am 12. April 1527. Auf Sebastian Lochner folgt dem Alter nach die unverheiratete Tochter links neben der Mutter, auf diese die Clara Lochnerin, welche mit Leonhard Pregler vermählt war. Sie zeugten vier Kinder, nämlich Elisabeth, Hans, Martin und Jakob Pregler. Daten über sie liegen uns nicht vor. Es bleiben nun die namentlich aufgeführten abgezogen, 12 Geschwister übrig, von denen berichtet wird, daß sie jung verstorben seien. Die Familienchronik aus dem Ende des 17. Jahrhunderts macht noch eine zweite Tochter namhaft, die aber nach den beigebrachten Daten zu urteilen, unmöglich eine Tochter unseres Hans Lochner gewesen sein kann, der doch nach dem Tode seiner Frau ins Kloster ging und dort 1491 starb, während jene sich im Jahr 1568 zum zweiten Male verheiratete.

Wenn dem zweitältesten Sohne Sebastian im Jahre 1462 Zwillingssöhne geboren werden, so darf man doch wohl annehmen, daß er damals ein Alter von mindestens 20 Jahren gehabt hat, daß er mithin etwa ums Jahr 1442 geboren war. Der Vater Hans Lochner, welcher 1491 starb, dürfte demgemäß ein Alter von etwa 70 Jahren erreicht haben. Er könnte sich, da der Sohn in geistlicher Tracht dem Sebastian Lochner noch vorangeht, etwa ums Jahr 1440 verheiratet haben. Wenn sich die Tochter des Michael Lochner im Jahre 1495 verheiratet, so wird ihr Vater etwa ums Jahr 1445 das Licht der Welt erblickt haben. Es ist dabei zu berücksichtigen, daß vor ihm noch die unverheiratete und die verheiratete Tochter kommen. Er selbst mag bei

Digitized by Google

seiner Verheiratung 25 Jahre alt gewesen sein, was dann auch von der Tochter angenommen werden müßte. Es folgen nun aber noch 11 weitere Geschwister, die sehr wohl in der Zeit zwischen 1445 bis 1460 zur Welt gekommen sein können. Da es nun aber heißt, daß die 12 nicht mit Namen aufgeführten Geschwister jung verstorben seien, sie aber auf unserem Bilde sämtlich dargestellt sind, so ist die Annahme nicht zu gewagt, daß dasselbe zu Anfang, spätestens aber um die Mitte der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts entstanden ist, zu welcher Zeitbestimmung der Stil nicht im Mindesten im Widerspruch steht.

»Dr. Johan Lochner d Elter v. seine Ehewürthin, auch desselben Vatter v. Mutter v. aller ihrer Vorfahren v. Nachkommen Jahrtag begehet man zv S. Sebald, mit gesungener Vigili v. Seelmess, 8. od. 10. Tag nach S. Jacobstag«. Diese Notiz könnte leicht zur Vermutung führen, daß unser Bild vormals in der Sebalduskirche gehangen und dann erst in die Hauskapelle im ehemaligen Hause zum goldenen Schild verbracht worden sei. Da es aber bei Würfel nicht erwähnt wird, würde eine solche Annahme hinfällig sein. Wahrscheinlich wurde es direkt für die Kapelle gestiftet und hat sich von Anfang an in ihr befunden. Allerdings waren die Lochner zur Zeit der Entstehung des Bildes nicht Eigentümer des Hauses, doch können hier verwandtschaftliche Beziehungen maßgebend gewesen sein.

Nach Würzburg kam das Bild als Vermächtnis des Ökonomierats Streit in Baden-Baden.

Der Altaraufsatz.

Nicht so bedeutend in seinem künstlerischen Wert wie das Auferstehungsbild ist der Altaraufsatz. Für die Kunstgeschichte ist derselbe nur wegen seines Aufbaues von Wert. Im Übrigen liegt seine Bedeutung mehr auf kulturgeschichtlichem Gebiet, da seine Ausführung eine schlichte ist. Siehe die Abb. Von dem gewöhnlichen Typus weicht er namentlich durch seine Größe ab. Es ist ein Triptychon mit zwei beweglichen und zwei feststehenden Flügeln. Als Unterbau dient ein an den Schmalseiten steilgekehlter Friesbalken, der vorn eine in Maßwerkmotiven durchbrochen gearbeitete und über rotem Grund aufgeleimte Zierleiste zeigt. Derselbe hat eine Höhe von 8 cm und soll die sonst an größeren Altären übliche Praedella ersetzen. Oben wird er von einer stark vorspringenden Kehle abgeschlossen.

Der Mittelschrein enthält unter einem von gewundenen Säulen getragenen Rankenbaldachin eine in ¾ Vollplastik geschnitzte Madonna mit dem Kinde. Wir haben es mit einer, wenn auch nicht meisterhaft, so doch mit geschickter Hand und gesunder Empfindung durchgeführten Arbeit zu tun. Die Falten des mit dem linken Unterarm angerafften, altvergoldeten Mantels treten zwar etwas stark hervor, doch erscheint ihre Lage natürlich und durch die Verhältnisse bedingt. Das enganliegende blaue Untergewand wird von einem schmalen roten Gürtel um die Hüften zusammengehalten. Charakteristisch ist die Kopftracht. Die Haare verlaufen in parallelen Wellenlinien nach vorn, werden über der Stirn von einem Goldreif zusammengehalten und fluten dann

Digitized by Google

in reichem Gelock über die Schultern bis zur Mitte des Körpers herab. Den hinteren Teil des Hauptes deckt das Kopftuch, welches links in einem Bogen unter dem rechten Arm hindurch, am Ende flatternd, herabgleitet. Die Finger sind verhältnismäßig lang und dünn. Das schmale Antlitz neigt sich wenig

Altärchen aus einer Nürnberger Hauskapelle im German. Museum v. J. 1501. 1,50 m hoch, 1,11 m breit.

nach rechts. Die Augen schauen sinnend geradeaus. Das Kinn ist in kräftiger Rundung herausgeschnitzt. Die Füße ruhen auf einer Mondsichel, in der ein menschliches Antlitz. Beiderseits quellen die Saumenden der Mantelhälften über die Mondsichel herüber. Das Jesuskind blättert in einem Buche. Das Figürchen hat eine Höhe von 57 cm. Der obere Teil des Szepters gehört einer späteren Zeit an. Über dem Haupt der Gottesmutter schwebt

Digitized by Google

eine teilweise beschädigte Krone. Die Engel, welche sie hielten, sind verloren gegangen. Nur ihre am Reif der Krone haftenden Hände sind noch vorhanden. Beiderseits des Hauptes der Maria wird je ein geflügelter, anscheinend späterer Engelskopf sichtbar. Unten zu den Füßen der Madonna finden wir rechts und links im Boden des Schreins je ein Loch. Hier waren, wie die Wildersche Zeichnung vom Inneren der Kapelle erkennen läßt, ehedem zwei kleinere, jetzt nicht mehr vorhandene Figürchen eingezapft. Die bläulich überstrichene Hintergrundwand des Schreins ist mit vergoldeten Papiersternchen übersät.

Die bei geöffnetem Flügel sichtbaren Malereien (s. die Abb.) offenbaren das redliche Streben, die heiligen Vorgänge ungeschminkt, ohne viel Beiwerk, durch direktes Eingehen auf das Maßgebende zur Darstellung zu bringen. So treten uns nur wenige Figuren in beschränktester Szenerie entgegen. Nur einmal geht der Künstler aus sich heraus, nämlich auf dem Bilde der Verkündigung der frohen Botschaft an Joachim. Hier war es die Freude an Landschaft und Tierwelt, welche zu einer etwas reicheren Gestaltung drängte. Die technischen Mittel sind die um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert üblichen. Noch spielt der Goldgrund eine Rolle, aber nicht immer tritt er mehr dominierend hervor. Grün und Rot sind, wie wir es von jener Zeit gewohnt sind, die für das Gewand vorherrschenden Farben. Die vier unversehrt auf uns gekommenen und leidlich frisch erhaltenen Bilder des normal geöffneten Altares behandeln die Legende der Eltern der heil. Jungfrau. Links oben erscheint Joachim, der zwar mit Erdengütern gesegnet war, aber das Eine schmerzlich empfinden mußte, daß seine Ehe kinderlos war, im Tempel, um zu opfern, wird aber eben wegen seiner Kinderlosigkeit vom Hohepriester als unwürdig zurückgewiesen. Letzterer, dessen Mantel mit großen Blumen gemustert ist, steht vor dem auf erhöhtem Unterbau ruhenden Altartisch, auf dem ganz links die Gesetzestafeln aufgestellt sind. Das Antlitz blickt finster und streng. Die Rechte ist wie abweisend vorgestreckt. Unten kniet in grünem Untergewand und rotem, gelbgefüttertem Mantel Joachim, in der Linken die Mütze, die Rechte mit redendem Gestus erhoben. Bart und Haupthaar lassen ihn als Mann in reiferen Jahren erscheinen. Nach dem Hintergrund zu bemerkt man in rundbogiger Nische ein zweiteiliges Fenster, dessen Scheiben mit Goldgrund gefüllt sind. Die eine sichtbare Schmalseite des Altartisches tritt etwas erhaben hervor und ist mit einem eingepreßten Brokatmuster in auffallender Weise verziert. Betrübt über die Abweisung zieht Joachim sich in die Einsamkeit zurück, wo ihm durch einen Engel die Botschaft zu Teil wird, daß ihm ein Kind geschenkt würde, welches der Gegenstand der Bewunderung sein würde. Diesen Moment hat das Bild rechts oben zum Gegenstand. Joachim weilt bei den Schafen auf dem Felde, als ihm die frohe Kunde zu teil wird. Freudige Erregung überkommt ihn, wie er sie vernimmt. Im Vordergrund und weiter rechts ruhen weiße und schwarze Schafe. Neben Joachim liegt der wachende Hund. Zur Rechten ein mit Bäumen bestandener Hügel, an dessen Fuß der Hirte sitzt. Links erhebt sich ein mächtiger Felsberg, dessen Krone eine burgartige Anlage größeren Umfangs einnimmt. Zwischen

Digitized by Google

dem Hügel und dem Felsberg schweift der Blick auf eine sich zwischen Bergen hinwindende Landschaft. Der Himmel ist noch durch den traditionellen Goldgrund ersetzt. Wie ihm verheißen, trifft Joachim seine Gattin unter der goldenen Pforte des Tempels. Auch Anna hat unterdessen die wichtige Botschaft empfangen. Sie halten sich beide umschlungen. Zur Linken führt ein wenig gewundener Weg in ein Gehölz. Die Stelle der Luft vertritt auch hier noch der übliche Goldgrund. Auf dem Bilde rechts unten endlich hat sich das lange sehnsüchtig erwartete Ereignis bereits vollzogen. Anna ruht auf dem mit roter Decke verhüllten Lager. Von links her präsentiert ihr eine Frau das sauber gebettete Kindlein. Freudig und andächtig bewegt kreuzt die Mutter die Hände über der Brust. Durch die Tür ist soeben eine Magd mit einer Schüssel, worin die erste Nahrung, eingetreten. Oberhalb der Türe ist in Gold die Jahrzahl 1501 aufgemalt, womit die Entstehungszeit des Altarwerkes unumstößlich festgelegt ist. Die Bettstatt wird am Kopfende von einem Himmel aus blaugrünem Stoff überdacht. Zur Rechten derselben bemerken wir eine Bank, auf der eine Kanne und ein Teller, und das Badefaß. So wird uns in anspruchsloser Art die Legende der Eltern der Gottesmutter erzählt, und gerade die große Schlichtheit ist es, die an unser Gefühl appeliert. Es liegt in dieser gewollten oder nicht anders gekonnten Einfachheit viel Anziehendes.

Schließen wir den Altar, so werden acht Täfelchen mit gemalten Vollfiguren von Heiligen sichtbar. Die Figuren stehen vor gemauerten Wänden, welche bis Schulterhöhe hinaufreichen. Der Raum darüber war ursprünglich mit Gold grundiert, ist aber heute mit einem blaugrünen Ton überlegt. Typus und Behandlung im Einzelnen lassen auf eine andere Hand als diejenige, welche die Innenflügel bemalt hat, schließen. Künstlerisches Vermögen und technische Fähigkeit sind nicht besonders entwickelt. Auch läßt die Erhaltung der Malereien zu wünschen übrig. Demgemäß ist ihr Wert ein geringer und kann ich mich darauf beschränken anzugeben, welche Heilige dargestellt sind. In der oberen Reihe finden wir (von links begonnen): S. Eligius (Zange in der Linken), S. Lorenz, S. Sebald, S. Nikolaus, in der unteren Reihe: S. Petrus, Kaiser Heinrich den Heiligen, S. Florian, mit dem Wasserkübel das in einem Haus ausgebrochene Feuer löschend, und schließlich Paulus. Daß die Figuren korrespondierend nach der Mitte zu gewandt sind, bedarf wohl auch noch der Erwähnung. Bei den Heiligen zu äußerst rechts und links erstreckt sich die schon in der Haltung angestrebte Symmetrie sogar auf die Gewandung und deren Kolorit. Dieser mittlere Teil des Altares hat eine Höhe von 83 cm und eine Breite von 1,04 m.

Der Aufsatz ist aus durchbrochen geschnitztem Rankenwerk komponiert und zwar in dreiteiliger Anordnung. Die Seitenteile sind etwas niedriger, das Mittelteil etwas höher und schmaler. DieTrennung und Begrenzung der Teile wird durch strebepfeilerartig ausgebildete Pilaster mit Krabben und Kreuzblumen bewerkstelligt. Als Grundmotiv für die Astverschlingung der Ranken ist die S-Form verwandt. Das mittlere Aufsatzstück nimmt Baldachinform an, indem es die Mitte, in welche eine kleine Holzfigur hineingestellt ist,

Digitized by Google

dieselbe umrahmend, frei läßt. Das Figürchen, welches eine Höhe von 33 cm hat, will offenbar die Stifterin versinnbildlichen. Es ist eine zierlich durchgearbeitete kleine Skulptur in blauem, um die Hüften gegürtetem Rock mit andächtig gefalteten Händen. Das reiche Haupthaar verteilt sich in kräftigen Strähnen beiderseits, den Körper fast bis auf die Knie herab einrahmend. Der Aufsatz hat eine Höhe von 52 cm und eine Breite von 1,03 m.

Der gesamte Altar ist 1,50 m hoch und 1,11 m breit.

Albrecht Dürer P. 177. Erworben auf der Auktion Gutekunst in Stuttgart 1906.

Digitized by Google

MEISTER BERTRAM,

EINE RESÜMIERENDE BETRACHTUNG AN DER HAND DER LICHTWARKSCHEN STUDIE.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

Das Wesen unserer frühdeutschen Kunst ist uns noch lange nicht hinreichend verständlich geworden. Es liegt dies weniger daran, daß es an Werken fehlte, als an dem Umstande, daß es uns noch sehr an Künstlerindividualitäten mangelt, die wir mit sicherer Hand zu umreißen imstande sind. Der Forschung soll hieraus kein Vorwurf abgeleitet werden. Was will sie tun, wo es ihr fast ganz und gar an den erforderlichen Unterlagen, an urkundlichen Nachrichten und positiven Anhaltspunkten gebricht? Nur der Zufall kann hier zu Entdeckungen von einschlagender Wichtigkeit führen. Solch ein Zufall war es auch, welcher den Hamburger Meister Bertram erstehen ließ. Wenn wir heute imstande sind, uns eine Vorstellung dieses Künstlers, seiner Auffassung und Schaffensart zu machen, so verdanken wir dies in erster Linie dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, dem Prof. Dr. Alfred Lichtwark. Nicht nur ist er den Spuren Bertrams nachgegangen; er hat auch nicht eher gerastet, bis er den größten Teil der heute dem Meister zuzuschreibenden Werke in der Hamburger Kunsthalle vereinigt hatte. Es ist erfreulich, die Kunst eines Meisters und noch dazu eines so frühen Meisters in seiner Heimatstadt an einer solch beträchtlichen Fülle von Werken studieren zu können. Das Zentrum ist gegeben, um von demselben aus nunmehr mit geschärftem Blick den einzelnen Strahlen nachzugehen. Den kräftigsten Anstoß gibt uns hierzu Lichtwark selbst mit seiner Ende vergangenen Jahres herausgegebenen, 409 Seiten umfassenden, reich illustrierten Studie »Meister Bertram. Tätig in Hamburg 1367—1415«. Sie ist der Versuch einer Charakteristik des Künstlers auf Grund der bei der Zurückgewinnung seiner Werke für das Museum seiner Vaterstadt gemachten Beobachtungen.

Den Anlaß zur Erforschung der eigenartigen Persönlichkeit des Meisters Bertram gab die von Schlie auf dem Kunsthistorikerkongreß zu Lübeck im Jahre 1900 verkündete Mitteilung, daß der große Altar zu Grabow in Mecklenburg nicht von Lübeck aus, wie bis dahin angenommen wurde, sondern von Hamburg aus und zwar nach dem großen Brande in Grabow im Jahre 1731 gestiftet worden sei. Nähere Nachforschungen ergaben, daß er aus der Petrikirche in Hamburg stammte, und daß sein Verfertiger der zwischen 1367 und 1415 in

Digitized by Google

Hamburg tätige Meister Bertram war. Dies war eine für die Kunstforschung sehr gewichtige Entdeckung. Es war die Möglichkeit geboten, einen Künstler vom Ende des 14. Jahrhunderts in seinem Leben und in seinen Werken greifbar zu erfassen. Lichtwark führte die Untersuchung weiter. Er konstatierte, daß der von Lappenberg um ein volles Jahrhundert zu spät angesetzte Harvestehuder Altar ebenfalls ein Werk Bertrams sein müsse, daß ferner das Marienleben im Museum zu Buxtehude und ein Altarwerk im South Kensingtonmuseum in London mit ihm in engen Zusammenhang zu bringen seien. Auch konnten durch wunderbaren Zufall die beiden am Grabower Altar fehlenden Bilder, nachdem sie von der zu Ende des 16. Jahrhunderts vorgenommenen wertlosen Übermalung befreit worden waren, wieder aufgefunden werden. So erweiterte sich der Gesichtskreis zur Beurteilung des Meisters Bertram mehr und mehr. Nach jeder Hinsicht hin erschien er von Wichtigkeit, so auch in kulturgeschichtlicher Beziehung. Er malte, wie Lichtwark hervorhebt, die heiligen Geschichten, als hätten sie sich um 1380 in Hamburg zugetragen, und bildete die heiligen Gestalten, als wären sie zu seinen Tagen über die Straßen und Plätze Hamburgs gewandelt. Dazu ist er der einzige Hamburger Maler jener Zeit, dessen inneres Wesen erkennbar vor uns steht. Er ist aber auch der früheste Tiermaler und Landschafter des Nordens. Alles weist ferner darauf hin, daß er Maler und Bildhauer zugleich war. So hat Bertram nicht nur für Hamburg Wert, er ist von der größten Bedeutung auch für die Kunstgeschichte überhaupt. Es war darum keine lokal-einseitige Übertreibung, wenn Lichtwark dem Meister Bertram eine solch erhöhte Aufmerksamkeit schenkte und ihm eine verhältnismäßig umfangreiche Publikation widmete. Er tat es, weil er wußte, daß mit Bertram ein gewichtiger Angelpunkt für die deutsche Kunstgeschichte gegeben war.

Lebensdaten über Meister Bertram sind nur in geringer Anzahl vorhanden. Wir erfahren, daß er schon 1367 für den Hamburger Rat ein Bildwerk ausführt. Weiter liegen zwei ausführliche Testamente von ihm vor, die uns in seine Familien- und Verwandtschaftsverhältnisse einführen. Diese Nachrichten lassen den Schluß zu, daß Bertram gegen 1345 geboren wurde. Als er 1379 den Grabower Altar in Angriff nahm, stand er in der Mitte der dreißiger Jahre. 1390 tat er, in der Mitte der vierziger Jahre stehend, das Gelübde einer Romfahrt. Lichtwark schließt aus den beiden Testamenten, daß der Buxtehuder Altar erst nach 1390 geschaffen sein könne, weil das Kloster im ersten Testament noch nicht, dagegen im zweiten Testament bereits bedacht wird. Gestorben wird Bertram sein kurz vor 1415. Seite 55—56 stellt Lichtwark die Nachrichten über Bertrams Leben in chronologischer Reihenfolge zusammen.

In einem besonderen Kapitel spricht sich Lichtwark über Bertrams künstlerische Herkunft aus. Es läßt sich die Möglichkeit, daß Bertram wie Meister Francke eine lokale Tradition fortführt, nicht von der Hand weisen, um so mehr, als Bertram jung nach Hamburg gekommen. Etwas Bestimmtes läßt sich jedoch hier nicht sagen. Einstweilen stehen wir noch bei Bertrams Kunst und ihrer Herkunft wie vor einem Rätsel. Das Lebenswerk des Meisters

Digitized by Google

läßt ihn als eine aus sich selbst heraus schaffende, selbständige Persönlichkeit erscheinen. Ein Lehrer oder Vorbild, bei dem er geborgt haben könnte, ist nicht nachzuweisen. Auch kann man sich kaum denken, daß sich Bertram bei verschiedenen Meistern Rat geholt hätte. Er müßte denn, wie Lichtwark mit Recht bemerkt, denselben gerade das seiner Natur Konvenierende abgelauscht und dies dann in der Bearbeitung zu etwas Einheitlichem verschmolzen haben. Dagegen aber läßt sich konstatieren, daß seine Werke nachgeahmt worden sind. Dies drängt notwendigerweise zu dem Schluß, daß wir es in dem Meister mit einer ausgesprochenen Künstlerpersönlichkeit zu tun haben (Lichtwark S. 68). Seine künstlerischen und technischen Ausdrucksmittel kommen, wie Lichtwark näher ausführt, weder bei einem seiner Vorgänger noch bei einem seiner Zeitgenossen vor. Sie sind etwas ganz Exzeptionelles. Meister Bertram, das ist der auch durchaus berechtigte Schluß Lichtwarks, muß bis auf weiteres aus sich heraus erklärt werden.

Mit Bertram beginnt eine ganz neue Behandlung der Stoffwelt. Er bricht das konventionelle Schema in der Gestaltung der biblischen Stoffe. Er erzählt die heiligen Vorgänge, als seien sie noch nie geschildert worden. Auch kommt ein neuer Typus in der Behandlung der menschlichen Gestalt auf. Die Proportionen des Körpers werden gedrungen. Die langen Linien des Faltenwurfs machen kräftigen, wenn auch schwerfälligen Formen Platz. Die Gebärden gewinnen an individuellem Ausdruck, die Gesten reden eine natürliche Sprache. Der Mensch wird nicht mehr lediglich als Mensch betrachtet. Er wird in seiner Umgebung, sei es im Freien oder sei es im geschlossenen Raum, gesehen. Die Perspektive wird versucht, das Helldunkel in seinem Zauber erkannt. Im einzelnen wird nachgewiesen, wie Bertrams Gestaltung der überlieferten Stoffe an Leben und Natürlichkeit zunimmt, wie er in allem Realisierung und Verinnerlichung des Althergebrachten anstrebt. Woher nun aber die Ursachen dieser großen Stilwandlung in Form, Kolorit, Raumanschauung und Behandlung der überlieferten Stoffe? Lichtwark erklärt sie aus der Zeit. Ein neuer Stand gewann kräftig aufstrebend die Überhand, nämlich das eben zum Bewußtsein seiner Selbständigkeit und Macht erwachsene Bürgertum. Das Aristokratische der Kunst wird abgestreift. Ein äußerlich weniger vornehmes, aber innerlich um so reicheres Leben entfaltet sich. Man sucht nach neuen Ausdrucksmitteln. Die Quellen fand man im Wesen der Mystiker, deren Anschauungen mit der Mitte des 14. Jahrhunderts auch nach dem Norden zu dringen begannen. Nur das traumhaft visionäre Wesen der Mystiker vermag uns eine Erklärung für das sich in Bertrams Kunst äußernde realistische Lebensgefühl und seinen starken dramatischen Drang zu geben. Seite 85 ff. untersucht Lichtwark, wie weit die stofflichen Ideen Bertrams alt und wie weit sie neu sind. Bertrams Darstellungskreis beschränkt sich auf das alte Testament, das Marienleben, die Apokalypse und einige Heiligenlegenden. Hiervon kommt nur das Marienleben in jener Zeit neben Bertram vor, nämlich am Kölner Klarenaltar. Alle anderen Stoffe sind neu. Er selbst wiederholt ja dieselben Gegenstände des öfteren. Doch ist die Einzelbehandlung stets eine verschiedene. Die Typen und Motive

werden abgewandelt. Lichtwark legt dies in eingehender Art dar. Eine Wiederholung als solche kommt nicht vor. So darf man annehmen, daß die Ideen dem Künstler zu eigen gehören.

Bertram verwendet auf seinen Bildern noch den Goldgrund. Aber wie tut er das? Er gibt ihn als selbständigen Faktor auf. Er ist keine abschließende Wand mehr, sondern er erhält das Wesen von Luft und Raum. Seine Figuren kleben nicht auf dem Goldgrunde. Sie bewegen sich freiplastisch vor ihm. Hierdurch wird eine seltene Ruhe und Größe der dekorativen Wirkung erzielt (Siehe S. 93). Bertram vermag den Goldgrund fast schon aufzugeben, ihn fast schon wie Luft zu behandeln. Das Silhouettieren der Figuren gegen den Goldgrund hört auf. Derselbe wird infolgedessen nicht mehr gefühlt. Ein weiterer Fortschritt bei Bertram besteht in der Vertiefung der Fläche, auf der sich die Gestalten bewegen. Die Stereometrie des Raumbildes wird erkannt, gefühlt und angestrebt. Die Bodenfläche wird eine wirklich gefühlte Ebene mit perspektivischer Aufsicht. Die Figuren bewegen sich im Raum. Das Flächenbild wird zum Tiefenbild.

Erstaunlich groß ist Bertrams Fähigkeit in der Kennzeichnung seelischer Vorgänge. Er ist einer der größten Erfinder auf diesem Gebiet. Er besitzt die Gabe, alles endgültig und mit den sichersten und knappsten Mitteln auszudrücken. Er ist kurz und dramatisch zugleich. Lichtwark gibt hierfür bezeichnende Proben.

Bertram ist ja noch nicht zum unmittelbaren Naturstudium durchgedrungen, doch ist er schon imstande, lebendige Charaktere hinzustellen. Er unterscheidet die vornehmen und die niederen Stände. Sein Streben, natürlich zu sein, führt ihn oft nahe an die eigentlich naturalistische Darstellung heran. Er hat die Fähigkeit zu individualisieren und er tut dies auch in weitreichendem Maße. So charakterisiert er die Juden nicht mehr nur durch die Judenhüte, sondern schon durch Rassenzüge. Er gibt eben Charaktertypen oder will sie wenigstens geben.

In der Darstellung des Nackten ist Bertram natürlich noch schwach. Aber er kennt die Verhältnisse und ist sicher im Ausdruck der Stellungen, Bewegungen und Gesten. Auch ist er schon bemüht, im Fleischton der Natur so nahe wie nur möglich zu kommen. Bei den Frauen verwendet er einen rosigen Ton. Bei den Männern dagegen kommen die mannigfaltigsten Töne zur Anwendung. In den Einzelformen des Gesichts und Körpers verspüren wir überall die Wendung auf eine unmittelbare Anschauung der Natur. So wird z. B. die Umgebung des Auges scharf beobachtet und namentlich bei den Männern sehr weitgehend individualisiert. Auch der Mund wird mit Verständnis gebildet. Merkwürdig erscheint, daß Bertram in seinen Gemälden die Männer, in der Skulptur die Frauen mehr individualisiert.

Stark ausgeprägt ist beim Meister Bertram die Liebe zum Tier. Kaum einer seiner Zeitgenossen und Nachfolger ist in der Tierdarstellung so weit gegangen wie er. Die Schöpfung der Tiere, Joachim bei den Hirten, die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten tun dies deutlich dar. Auffallend gut beobachtet sind die Fische. Der Hügel mit der Schafherde

Digitized by Google

neben dem heiligen Joachim darf als das älteste wirkliche Tierbild in der deutschen Tafelmalerei angesprochen werden. Auch in der Landschaft läßt sich ein energischer Fortschritt konstatieren. Der Wald auf der Erschaffung der Pflanzen darf als die erste Landschaft in der deutschen Kunst angesehen werden. Es ist geradezu auffällig, wie weit Bertrams Nachfolger, insonderheit Meister Francke, in alledem noch hinter ihm zurückbleiben. Es mußte eben eine geraume Zeit vergehen, ehe solch ein bedeutender Geist Gemeingut aller geworden.

Mit der Architektur geht Bertram sowohl in den Formen wie in den Verhältnissen ziemlich willkürlich um. Wir finden bei ihm phantastisch-dekorative Gebilde, die seiner eigenen Erfindung entsprungen, und Baulichkeiten, welche als Nachbildungen der Wirklichkeit gedacht sind oder die sich an eine aus der Wirklichkeit bekannte Form anlehnen. Man muß bei Bertrams primitiv erscheinenden Architekturen bedenken, daß er mit den Augen seiner Zeit sah, und dann wird man seine Architektur nicht mehr als plumpe Unbeholfenheit, sondern schon als eine Tat betrachten. In der Darstellung des Innenraumes ist Bertram seinen Nachfolgern ebenfalls weit voraus. Rasch schreitet er von der bloßen Andeutung der Innenarchitektur zur folgerichtigen Wiedergabe des Raumes vor. Er bringt es schließlich fertig, die Figur als vom Raum umschlossen hinzustellen.

In der Farbe macht sich bei Bertram ein jugendfrisches Leben bemerkbar. Sie nimmt mit der fortschreitenden Entwicklung an Leuchtkraft zu. Sie gewinnt die Fähigkeit, die Kontraste zu markieren. Sie beginnt, das Clairobscur zum Ausdruck zu bringen. »Sie fängt an zu schimmern und leuchten, zu glühen und zu strahlen, sucht die Wirkung des Gegensatzes und der Tonigkeit, sie verfügt über alle Mittel der Schönfarbigkeit und beginnt bereits, sich dem Helldunkel zu vermählen« (S. 146). Bertram befindet sich allerdings selbst hierbei auf einem Übergangsstadium. An Werken des gleichen Altares läßt sich die Entwicklung vom Primitiven zum Ausgebildeten verfolgen. Was aber bei alledem am meisten Genuß bereitet, das ist die stark sich geltend machende, ganz außergewöhnlich koloristische Begabung Bertrams. Mit feinem Taktgefühl studiert Bertram die Wirkung des Lichts auf das Fleisch. Er beobachtet aber auch die Beleuchtung eines freistehenden Körpers, ja er schwingt sich sogar zum Studium der Beleuchtung eines Innenraumes auf. Auch das Helldunkel versucht er zum Vortrag zu bringen. In den Waldlandschaften des Grabower und Buxtehuder Altares erscheint es am folgerichtigsten entwickelt. Beim Segen Jakobs wogt es zwischen den Figuren von durchlichteten Dunkelheiten, welche deutlich erkennen lassen, wo hinaus des Meisters Streben ging.

In der Perspektive verfährt Bertram mit großer, wenn auch gefühlsmäßiger Überlegung. Seine Empfindung für dieselbe ist in hohem Grade entwickelt. Beim Tronsitz auf der Krönung Mariae am Grabower Altar sind sogar die Ansätze einer Luftperspektive unverkennbar. Dabei darf aber nie aus dem Auge verloren werden, daß Bertrams Perspektive diejenige eines natürlichen Gefühls ist.

Digitized by Google

Bertrams Einfluß auf seine Nachfolger ist ein auffallend großer. Lichtwark zeigt dies an dem Altar der Antoniterpraezeptorei zu Tempzin in Mecklenburg und an dem Göttinger Altar im Provinzialmuseum zu Hannover. Aber er wagt noch nicht alle Fragen zu lösen. So verrät das Laienkreuz in der Kirche zu Doberan enge Beziehungen zu Bertram, für die sich aber eine Erklärung deswegen noch nicht geben läßt, weil Motive vorkommen, die wir bei Bertram noch nicht gewohnt sind. Um Nachahmungen kann es sich hier nicht handeln. Es dürfte sich wohl verlohnen, dem weiter nachzugehen und einmal, vom Meister Bertram ausgehend, eine genaue Untersuchung sämtlicher Werke der Nach-Bertramschen Epoche vorzunehmen. Einer kann natürlich nicht auf einmal alles klären. Es genügt, wenn er den Anstoß gibt. Mögen andere den von ihm gewiesenen Weg glätten und ebnen! Gewiß sind hier Probleme von der weittragendsten Wichtigkeit für die deutsche Kunstgeschichte zu lösen. Näher untersucht dann Lichtwark das Verhältnis Meister Bertrams zu Meister Francke. Er stellt fest, daß Francke kein Schüler Bertrams ist. Bertram dringt, obwohl der ältere, in mehr als einer Richtung sehr viel weiter vor als Francke. Dieser aber wiederum entwickelt auf der anderen Seite Kräfte und Mittel, die bei Bertram nicht einmal im Keim vorhanden scheinen. Doch hat Francke die Werke seines Vorgängers gekannt und vieles daraus herübergenommen. Warum sollte er das auch nicht! Wo sollte er auch anders Anregungen empfangen und lernen als eben an den Werken, die vor ihm geschaffen worden! Ein klaffender Unterschied aber trennt beide: Bertram benützt die Farbe, um räumlich-plastische Wirkungen zu erzielen; er lockert und lichtet sie auf. Francke dagegen geht auf Flächenwirkung aus. Bertram ist die Farbe Mittel, Francke ist sie Zweck (Siehe S. 166). Trotz des zeitlichen Unterschiedes geht Bertram im Raumgefühl weit über Francke hinaus. Er ist der bahnbrechende Riese, Francke der genial begabte Erbe. Wir können diesen erst verstehen, wenn wir ihn neben jenem sehen. In ihrem koloristischen Wesen sind sie einander nahe verwandt.

Man hat sich bislang nicht getraut, von der hanseatischen Kunst vor dem Einbruch des niederländischen Einflusses als einer selbständigen Erscheinung zu sprechen. Nach den Untersuchungen und Feststellungen Lichtwarks aber wird man notwendigerweise gedrängt, die konventionelle Anschauung der Kunstgeschichte zu modifizieren. Die Werke Bertrams reden eine zu deutliche Sprache, als daß man sie nicht als etwas Ebenbürtiges neben den Leistungen der bisher bekannten Zentren hinstellen dürfte. Allerdings hört diese Selbständigkeit mit der Mitte des 15. Jahrhunderts auf. Die kräftigen Wogen verlaufen, vom festen Gestade gebrochen, zur ruhigen breiten See. Die hanseatische Produktion von 1370—1400 ist nicht eine Art unpersönlicher Kunst als Ausläufer der kölnisch-westfälischen Wurzel. Sie erscheint als etwas in sich Autochthones. Fast darf man jetzt sogar von einer Priorität der hanseatischen Kunst sprechen, ist ja doch in Rücksicht zu ziehen, daß die bisher um 1380 angesetzten kölnischen Bilder um mehr als ein Jahrzehnt später, also etwa um 1400 datiert werden müssen. Die kölnisch-westfälische Kunst vor Meister Bertram aber hat mit diesem keinerlei Verwandt-

Digitized by Google

schaft. Noch nicht geklärt ist das Verhältnis zur böhmischen Kunst. In Betracht käme wohl nur die nordböhmische Kunst. Verwandtschaften bestehen, aber muß darum auch ein tatsächlicher Zusammenhang angenommen werden? Es ist lebhaft zu wünschen, daß allen diesen Anregungen Lichtwarks einmal nachgegangen und der Versuch gemacht wird festzustellen, ob und wie weit die hanseatische Kunst jener Tage selbständig ist. Die begonnene Arbeit der Aufsuchung der Persönlichkeiten müßte fortgeführt werden.

Gehen wir nunmehr, dem Leitfaden der Lichtwarkschen Studie [1]) folgend, zu den Werken Meister Bertrams über und fassen wir zunächst den Grabower Altar ins Auge! Die Bezeichnung »Grabower Altar« ist eigentlich keine zutreffende, doch ist sie einmal so eingeführt. Der Altar stammt nämlich aus St. Petri in Hamburg, woselbst er ehedem als Hauptaltar in Gebrauch stand. Seine Stiftung und Entstehung fällt in eine Zeit lebhafter Bautätigkeit an St. Petri, aber auch zugleich in eine Periode wirtschaftlichen und politischen Gedeihens der Gemeinde und der Stadt überhaupt. Nur so erklärt sich seine gewaltige Anlage und der große Reichtum der Einzelgestaltung. Der komplizierte Plan zu diesem umfangreichen Werk kann, wie Lichtwark mit Recht hervorhebt, nicht dem Künstler zugeschrieben werden. Zur Ausarbeitung eines solchen war nur ein Geistlicher, nicht ein Künstler befähigt. Der Altar war ursprünglich ein dreifach wechselbarer Wandelaltar. Die Praedella enthält in breitem Relieffries die Verkündigung, Johannes den Täufer, Kirchenväter und Ordensgründer. Die Außenseiten bei vollständig geschlossenem Altar entbehren heute ihrer sicherlich einstmals vorhanden gewesenen Malereien. In seinem zweiten Zustand schildert er in 18 Bildern die Erschaffung der Welt, die Geschichte der ersten Eltern und die der Patriarchen bis zum Segen Jakobs. In den übrigen sechs Feldern werden die Hauptereignisse aus dem Marienleben vorgeführt. Bei ganz geöffneten Schreinen wird in Vollplastik die Kreuzigung sichtbar, um die sich in zwei Reihen einzeln stehend die Propheten, Apostel, Märtyrer und Heiligen der Frühzeit schaaren. Oben im Ornament finden wir die klugen und törichten Jungfrauen und noch einmal die Propheten. So wird uns in dem Altarwerk die ganze Heilsgeschichte vom Weltanfang bis zu den großen Ordensgründern des späteren Mittelalters geschildert. Lichtwark weist darauf hin, daß dem Altar, dessen Typus der älteste seiner Art ist, das gefühlsmäßige Gleichgewicht in der rhythmischen Verteilung der Darstellungen fehlt, und vermutet, daß diese Unsymmetrie nicht auf den Künstler, der gewiß auf ein Gleichgewicht hingestrebt haben würde, sondern auf den Urheber des Planes zurückgeht.

Bei der Betrachtung der Gemälde fällt es auf, daß nur einmal eine einzelne Szene vorkommt, daß sonst aber ständig im Zusammenhang erzählt wird. Es war hier also eine Kraft tätig, welche auf schildernde Erzählung, nicht auf die Unterbringung von möglichst vielem verschiedenem Stoff ausging. Letzteres hätte gewiß mehr im Interesse des den Kreis der Darstellungen

1) Vgl. auch die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin III, S. 187—189.

Digitized by Google

bestimmenden Geistlichen gelegen. Ersteres aber dürfte wohl auf die Neigungen des Künstlers zurückzuführen sein. Erfreulich ist es, daß Lichtwark den Einzelschilderungen der Gemälde stets eine Abbildung beigefügt hat, hierdurch die Schaffung einer deutlichen Vorstellung ermöglichend.

Abb. 1. Meister Bertram: Der 4. Schöpfungstag vom Grabower Altar.

Der Altar beginnt mit der Schöpfungsgeschichte. Nicht zum zweiten Mal sind die sechs Schöpfungstage in der deutschen Kunst so aphoristisch und dabei so monumental behandelt worden. Gewaltig hebt sich die imponierende und dabei doch menschlich gedachte Gestalt Gott Vaters heraus. In kurzen Andeutungen werden die zugleich symbolisch und naturalistisch erfaßten Handlungen der Schöpfungsgeschichte gegeben. Beim erstenSchöpfungstag fällt uns auf, daß die Erschaffung der Erde und der Teufelssturz auf

Digitized by Google

einem Bilde zusammengezogen sind, was sonst nicht üblich ist. Sowohl beim ersten wie beim zweiten Schöpfungstag zeichnet sich das Antlitz Christi vor demjenigen Gott Vaters durch eine höher entwickelte Individualisierung aus. Das eine Mal ist es feuerrot, das andere Mal karmin gefärbt. Die

Abb. 2. Meister Bertram: Die Verwarnung vom Grabower Altar.

Landschaft auf dem vierten Schöpfungstag (Abb. 1)[2]) ist die frühest bekannte Landschaft in der nordischen Tafelmalerei. Das Helldunkel des Waldinnern bleibt bis weit ins 15. Jahrhundert hinein ohne Seitenstück. Die Größenverhältnisse zwischen der Figur Gott Vaters und der Landschaft sind

2) Anm.: Die Illustrationen wurden uns in dankenswerter Weise durch Hrn. Prof. Dr. Lichtwark aus seiner Studie über Meister Bertram, um unsere Ausführungen zu verdeutlichen, zur Verfügung gestellt.

Digitized by Google

bereits mit scharfem Auge beobachtet. Die Richtung Bertrams auf Realistik der Wiedergabe findet ihren beredtesten Ausdruck in dem Bilde der Erschaffung der Tiere, welche in großer Anzahl Gott Vater rings umgeben und schon auf eifriges Naturstudium schließen lassen. Bertrams Denkweise ist eine tiefgegründete. Es zeigt sich dies z. B. darin, daß er sich Adam auf dem Bilde seiner Erschaffung als jugendlichen Mann, ja fast als Jüngling denkt, daß derselbe aber auf dem Bilde der Erschaffung Evas bereits zum bärtigen Manne geworden. Solch kleine Motive rücken uns die Persönlichkeit des Künstlers menschlich immer näher. Er wird uns sympathisch. Das Bild der Verwarnung (Abb. 2) stellt Lichtwark als eine der wichtigsten Kompositionen des Altares hin. Die Abwägung der Massen erregt unsere Verwunderung. Die innerliche Empfindung ist in reichem Maße zum Ausdruck gebracht. Die Gruppenbildung operiert geschickt mit figürlichen Überschneidungen. Beim Sündenfall ist auf die vortreffliche Charakterisierung Adams und Evas hinzuweisen. Jener fühlt sich unsicher, zaghaft, er zweifelt. Diese aber steht positiv und bestimmt da. Etwas eminent Vollendetes ist die sicher gegebene Figur der Eva auf dem Bilde der Entdeckung des Sündenfalls. Ihr Körper ist von hoher formaler Schönheit. Wie wenig gebeugt, wie selbstbewußt tritt sie Gott Vater entgegen, alle Schuld unbeirrt auf die sich am Boden windende Verführerin abwälzend! So kann nur ein Weib auftreten! Ein Mann pflegt solchen Situationen nicht gewachsen zu sein. Aber auch das Gegenteil, die vollkommene Zerknirschtheit und Niedergeschlagenheit, weiß Meister Bertram und noch dazu in drastischer Weise zum Ausdruck zu bringen. Die Vertreibung aus dem Paradiese gibt hierfür den sprechendsten Beweis. Wie verraten Mienen, Gesten und Bewegungen die geistige Depression des ersten Elternpaares nach vollführter Übertretung des göttlichen Verbotes! Bertram weiß seine realistische Empfindungsweise so weit zu steigern, daß die heilige Handlung darüber fast ihren Charakter verliert und profan wirkt. Das Bild »Adam baut die Erde« wirkt kaum noch als eine Szene aus dem alten Testament. So ist auch die Gegenüberstellung von Kain und Abel auf dem Bilde des Opfers beider außerordentlich prägnant. Der Unterschied zwischen den Brüdern ist aufs Schärfste markiert. Der Bau der Arche überrascht durch seine nur andeutende und dabei doch vollkommen verständliche Ausdrucksweise. Eine in sich geschlossene Handlung ist es nicht, die wir vor uns haben. Es sind eigentlich nur Bruchstücke vorhanden. Aber diese genügen namentlich dem mit dem Schiffsbau vertrauten Norddeutschen, um sich ein phantastisches Bild der verschiedenen Vorgänge zu schaffen. Beim Opfer Abrahams ist der landesübliche Typus insofern abgewandelt, als Isaak nicht mehr das geduldig stillhaltende Opferlamm ist. Vielmehr sträubt er sich mit Händen und Füßen gegen das ihm Bevorstehende. Auch in den verzerrten Gesichtszügen prägt sich dies deutlich aus. Der Fortschritt gegen die entsprechende Darstellung am Doberaner Altar ist offenbar. Das Bild »Jakob und Esau« gibt zu vielen Beobachtungen Anlaß (Abb. 3). Das Antlitz des durch Kissen im Rücken gestützt auf seinem Lager sitzenden Jakob trägt den typischen Ausdruck des Blinden. Die Bewegungen verraten unverkenn-

Digitized by Google

bar die natürliche Unbeholfenheit des blinden Alten. Esau blickt wild, sein Haar steht in wirren Strähnen über der Stirn, die Unterlippe ist vorgeschoben und deutet auf rohe Kraft. So ist der Charakter Esaus in jeder Hinsicht meisterhaft geschildert. Der über der Szene schwebende architektonische

Abb. 3. Meister Bertram: Jakob und Esau vom Grabower Altar.

Baldachin verjüngt sich perspektivisch nach der Tiefe. Alles das läßt uns dieses Bild als eines der wichtigsten des Altares erscheinen. Eine der lieblichsten Schöpfungen unter den folgenden Szenen ist die Anbetung der Könige. Es genügt vollkommen, wenn man sich in das Anschauen der natürlichen Bewegungen des Jesusknaben vertieft. Der knieende König hat sein linkes Oberärmchen angefaßt. Darüber ist er erschrocken. Er strebt nach der Mutter hin, nach der er die Rechte ausstreckt, dabei das rechte Bein krümmend.

Digitized by Google

Maria hält das Kind in seelischer Erregung. Auch bei der Darstellung im Tempel wendet sich das Kind vom greisen Simeon, der es mit verhüllten Händen anfaßt, nach der Mutter hin, nach der es beide Hände ausstreckt. Der Bethlehemitische Kindermord gibt uns ein vortreffliches Zeugnis dafür, wie sehr Meister Bertram befähigt war, für die verschiedenen seelischen Empfindungen auch jedesmal den entsprechenden Ausdruck zu finden. Die Frau rechts am Boden herzt in gebrochenem Schmerz ihr totes Kind. Die Gesichtszüge sind schlaff. Der Schmerz hat sie vollkommen niedergedrückt. Die Frau über ihr ringt die Hände nach Herodes hin, ihn um Erbarmen anflehend Dabei scheint sie sich ihrer Ohnmacht bewußt zu sein. Anders die dritte Frau, die laut schreiend und mit verzerrtem Gesicht den Mörder ihres Kindes beim linken Oberarm packt. Empfindungslos gebietet Herodes die Fortsetzung des beispielslosen Mordens. Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten stellt sich als ein Familienidyll von seltenem Liebreiz dar. Auch ist sie vor den anderen Bildern durch einen hohen Grad von Sattheit und Glut der Farben ausgezeichnet.

Jugendfrische Auffassung, natürliche Anschauung, naive Beobachtung, dazu ein fester Wille sprechen aus allen diesen Bildern. Nicht immer ja glücklich im Ausdruck seiner Ideen, ist Meister Bertram doch feinfühlig in allem, stürmisch im Temperament, lebendig in der Erzählung.

Ein flüchtiger Blick auf die Skulpturen des Grabower Altares läßt erkennen, daß dieselben nicht sämtlich auf ein und dieselbe Hand zurückgehen. »Neben einer Reihe lieblicher Frauen und großartiger Apostel und Prophetengestalten, die heute den Künstler entzücken und dem unbefangenen Laien, der ein Herz hat, unmittelbar Genuß gewähren, erscheinen andere wohl als derselben Art, aber kaum derselben Hand angehörig« (S. 241). Die Werkstatt ist wohl die gleiche, nicht aber der Meister. Wahrscheinlich rühren die besten Bildwerke vom Meister selbst her. Wie weit die Polychromie noch sein Werk ist, muß eine offene Frage bleiben. Bei einigen waltet kaum ein Zweifel über seine Urheberschaft. Lichtwark nennt Christus, Maria Magdalena und Paulus. Im übrigen muß auf die Restaurationen von 1595 und 1734 Rücksicht genommen werden. Die Köpfe des Josua und Micha sind nach Lichtwark um 1595 erneuert. Den Propheten Micha in der Bekrönung hält er in Schnitzerei und Bemalung für einen Teil der Restauration von der Wiederherstellung vom Jahre 1734.

Den Mittelpunkt des Altares in vollkommen geöffnetem Zustande bildet die eindrucksvolle Gruppe der Kreuzigung (Abb. 4). Christus leidet nur symbolisch. Noch ist er als Sieger über Tod und Hölle aufgefaßt. Maria sinkt nicht in ohnmächtigem Schmerz zusammen. Noch wohnt sie, wie Lichtwark sich treffend ausgedrückt hat, als Göttin dem Opferakt bei. Johannes blickt schmerzerfüllt, nicht verzweifelt empor (S. 247). Die Gestalt Christi berührt uns eigenartig. Sie hat etwas »Zeitloses« an sich. Sie schwebt erhaben über den ganzen anderen Darstellungen des Altares. Der außerordentlich realistisch durchgebildete Körper läßt erkennen, daß Bertram sehr viel Empfindung »für die lebende Materie des Fleisches« hat.

Digitized by Google

Die Verteilung der Statuetten ist in folgender Weise erfolgt: am Fuße des Kreuzes stehen 13 Apostel, von denen Petrus und Paulus als die Schutzheiligen etwas höher als die anderen gerückt sind. An die Apostel reihen sich 9 Propheten; Micha ist als zehnter in die obere Reihe versetzt, in der

Abb. 4. Meister Bertram: Die Mittelgruppe vom Grabower Altar.

20 männliche und weibliche Heilige. In der Bekrönung, mit Ornamentfüllungen wechselnd, die 5 törichten und die 5 klugen Jungfrauen. Die Tracht der Gestalten ist eine verschiedene. Entweder ist es die konventionell-ideale oder die zeitgemäße oder endlich eine Mischung von Alt und Neu. In allem erweist sich Bertram als Naturalist; er stilisiert nicht. Die Apostel tragen die gleichen Kleidungsstücke wie die heiligen Frauen. Aber Bertram weiß mit beinahe raffiniertem Geschick der Drapierung des Mantels und den Falten

Digitized by Google

des Untergewandes bei den Aposteln etwas männliches und bei den Frauen etwas zierliches, dem Weibe eigenes zu geben. So wird man über die Gleichheit der Gewandung ganz und gar hinweggetäuscht. Die Propheten aber tragen den Mantel wiederum ganz anders als die Apostel. So wird eine

Abb. 5. Meister Bertram: Maria Magdalena vom Grabower Altar.

Mannigfaltigkeit der Tracht erzielt, die unwillkürlich frappiert. Trotzdem sind die Grundelemente die gleichen. Dies kann nur ein in sich gefestigter Künstler fertig bringen, der weiß, was er will, dessen Fähigkeit in der Variierung des Einzelmotivs eine weitgediehene ist. Um einen Einblick in die künstlerischen Gaben und Mittel Bertrams zu geben, greift Lichtwark eine einzelne Gestalt und zwar die Maria Magdalena (Abb. 5) heraus. Sie schreitet als zierliches Modedämchen mit großer Rüschenhaube dahin. Die Rechte rafft

Digitized by Google

den Mantel leicht auf, die Linke faßt unter dem Mantel die runde Salbbüchse. Das Antlitz ist derart sorgsam und verständnisinnig individualisiert, daß Lichtwark geneigt ist, in dem Figürchen eine dem Künstler nahestehende Persönlichkeit, vielleicht seine Frau oder seine Schwester zu sehen; denn die Züge

Abb. 6. Meister Bertram: Petrus vom Grabower Altar.

kehren unter den Skulpturen auch bei anderen Heiligen wieder. Überhaupt läßt die Durchreifung dieser Gestalt eine besondere Liebe des Künstlers erkennen. Und nunmehr wendet sich Licktwark den anderen Figuren zu, seine Ausführungen durch zahlreiche Vollbilder und Detaildarstellungen illustrierend. So verdichtet sich unsere Anschauung über den Künstler und seine Fähigkeiten mehr und mehr. Die Charakteristik ist bei sämtlichen Figuren eine lebhafte. Man genießt sie aber erst dann, wenn man dieselben aus dem

Digitized by Google

Altar herausnimmt und für sich betrachtet. Die Lebensfülle der Silhouette und des Ausdrucks ist eine erstaunliche. Übertreibung ist nicht vorhanden. Trotz seiner geringen Kenntnis erreicht Bertram in der Ponderation des Körpers eine frappierende Glaubwürdigkeit. Die Körper der Frauen sind lebendiger gefühlt als die der Männer. Auch sind ihre Köpfe besser proportioniert als die der Männer, die vielfach zu groß sind (vgl. Abb. 6). Lichtwark weist auf die mannigfache Variation der Motive in der Haltung hin. Kein Motiv kehrt in der gleichen Weise wieder, obwohl Anlaß dazu genug dagewesen wäre. Dazu operiert Bertram stark mit der Farbe; er schneidet z. B. den Gesichtsausdruck auf Polychromie zu. In den Köpfen offenbart sich des Meisters schöpferische Gabe in unbegrenzter Art. Jeder einzelne Kopf ist in sich durchgebildet. Bei den weiblichen Heiligen wird der Idealtypus verlassen. Bestimmend aber war für die Köpfe das Charakterbild einer jungen Frau, das, wenn auch im Ausdruck wechselnd und verschieden schattiert, allenthalben durchleuchtet.

Es ist schwer, mit Bestimmtheit zu sagen, welche Bedeutung die tronenden Figuren der Praedella haben. Vieles spricht für Lichtwarks Annahme, daß wir in ihrer Auswahl das Bekenntnis eines Mystikers zu sehen haben. Das Mittelstück der Reihe bildet die seelisch empfundene Verkündigung. Maria erschrickt vor dem Gruße. Mit staunender Geste hebt sie plötzlich und rasch die Rechte empor, wodurch die kühne Querfältelung des Mantels herbeigeführt wird.

Der Buxtehuder Altar weicht im Typ vom Grabower Altar ab. Dieser ging als Hochaltar sehr in die Höhe; seine Einzelheiten waren dem Blick entzogen. Jener dagegen stand dem Beschauer näher. Er war für den Chor der Kapelle eines Frauenklosters bestimmt und daher niedriger und breiter. Das begünstigte Bertrams Neigung zu erzählen, wobei ihm der Zweck des Altares, der für ein Nonnenkloster berechnet war, sehr zustatten kam. Aus der Bestimmung für ein Nonnenkloster erklärt sich auch die Sorgfalt, die Bertram auf die modische Frauentracht verwandte. Innere und äußere Gründe sprechen dafür, daß der Buxtehuder Altar später als der Grabower Altar geschaffen wurde. Lichtwark möchte die Mitte der 90er Jahre als Entstehungszeit in Anschlag bringen. Wie beim Grabower Altar wendet er sich auch hier den Einzeldarstellungen, seine Ausführungen durch Abbildungen verdeutlichend, zu. Als Einleitung zum eigentlichen Thema dienen drei Szenen aus der Legende der Eltern der Maria. Das Opfer Joachims erfreut durch seine lebendige Erzählung. Es darf wohl auf die Ähnlichkeit im Gesichtstypus mit dem Hohepriester und dem Joseph auf dem Bilde der Geburt Christi am Grabower Altar hingewiesen werden. Die eine emporgezogene Lippe bei dem abwehrenden Priester kennen wir schon von der Entdeckung des Sündenfalls, der Vertreibung aus dem Paradiese und der Darstellung im Tempel als ein Bertram geläufiges Motiv. Bei der Wald- und Tierdarstellung des Bildes Joachims bei den Hirten werden wir unwillkürlich an den 4. und 5. Schöpfungstag erinnert. Der Engel ist schon sehr viel weiter gediehen als auf dem Grabower Altar. Während man beim Grabower Altar von einer

Digitized by Google

verstandesmäßigen Architektur noch nicht reden kann, darf man dies auf dem Bilde der goldenen Pforte fast schon tun. Entschieden läßt sich hier ein Fortschritt konstatieren. Eine sehr erfreuliche Schöpfung ist das Bild der Geburt der Maria Die Szene ist in ihrer naiven, ungezwungenen Natürlichkeit außerordentlich anziehend. Wie bestimmt ist ferner der Raum charakterisiert! Wie drängt sich alles, perspektivisch gedacht, in die Tiefe! Die Fensterwand hinter dem Bett ist schon mit Schlagschatten überdunkelt. Der Fortschritt wird noch einleuchtender, wenn man die beiden Verkündigungsbilder am Buxtehuder und Grabower Altar mit einander vergleicht.

Abb. 7. Meister Bertram: Besuch der Engel vom Buxtehuder Altar.

Damals wagte Bertram noch nicht, die Figuren mit Raum zu umschließen. Jetzt kniet Maria in einem offensichtlich in die Erscheinung tretenden Raum, der sie mit drei Wänden umrahmt, so daß man den Eindruck eines Zimmers gewinnt. Die Wirkung des von rechts durch das Fenster einfallenden Lichtes ist wenigstens in Umrissen geschildert. Bei der Geburt Christi auf dem Grabower Altar war die Perspektive des Stalles noch sehr mißglückt. Ganz anders ist dies bei der entsprechenden Darstellung des Buxtehuder Altares, die in dieser Hinsicht einen »sehr großen Fortschritt«

Digitized by Google

(S. 358) bezeichnet. Die Verkündigung an die Hirten darf nach Lichtwark als eine der wichtigsten Kompositionen des Meisters betrachtet werden. Die Originalität ist hier am weitesten gediehen. In allem offenbart sich der an der Natur geläuterte Sinn. Leben und intensive Handlung pulsieren in kräftiger Weise. Dazu ist das Bild durch einen feingestimmten Reichtum an Farben und Tönen ausgezeichnet. Wie geschickt Bertram zu komponieren weiß, läßt die Flucht nach Ägypten erkennen. Um den Eindruck der Fortbewegung hervorzurufen, hat er hier der nach rechts sich bewegenden Gruppe wenig Raum vor sich, um so mehr aber hinter sich gegeben. Hierdurch hat das Bild außerordentlich an plastischer Kraft gewonnen. Die hohe Gabe Bertrams in der verschiedenartigen Ausbildung des Gesichtsausdrucks kommt wohl am besten auf dem Bilde des im Tempel lehrenden Jesusknaben zur Geltung. Die mannigfache Form der Reaktion auf die Worte des Redenden bei den Zuhörern konnte kaum besser geschildert werden, als es hier geschehen ist. Sie vermag sich zu steigern von der staunenden Bewunderung bis zur zornigen Erregung. Wild auffahrend hat der eine Pharisäer sein Buch emporgehoben, um es wütend zu Boden zu schleudern. Den Besuch der Engel bezeichnet Lichtwark als eine der reifsten und schönsten Kompositionen des Meisters (Abb. 7). Die Szene ist von intimem Reiz und voll tiefer Symbolik. Ein Seitenstück läßt sich, was das Thema anbelangt, weder in der Epoche Bertrams noch lange nach ihm nachweisen. Eine große Natürlichkeit in den Mienen und Gesten erreicht Bertram auch auf dem Bilde der Hochzeit zu Kana. Namentlich ist da auf den behäbigen Patrizier rechts an der Tafel hinzuweisen, der von seiner modisch gekleideten Partnerin ein Glas mit dem umgewandelten Wein entgegennimmt, indessen er zugleich mit der Linken einen harten flachen Kuchen mit dem Rand gegen die Tischplatte drückt, um ihn mit Hilfe der Hebelkraft durchzubrechen. Lichtwark sieht in diesem bezeichnenden Zug eine der frühesten Äußerungen des neuen Geistes. An der Krönung Mariae müssen wir die Vollendung in der Perspektive bewundern. Wie Lichtwark darlegt, ist hier neben der Linearperspektive sogar die Farbe zu Hilfe genommen worden, um den räumlichen Eindruck soweit wie nur eben möglich zu steigern.

Der Harvestehuder Altar ist von kleinen Dimensionen und enthält nur vier Darstellungen aus dem Leben der Maria, nämlich die Verkündigung, Geburt, Darstellung im Tempel und Anbetung der Könige. Neue Momente zur Beurteilung des Künstlers scheint er nicht beizubringen. Was die Datierung anbelangt, so ist der vom Grabower Altar Kommende leicht geneigt, beide etwa gleichzeitig anzusetzen. Lichtwark läßt die Frage der Zeitbestimmung ungewiß.

Zum Schluß wendet sich Lichtwark dem im Jahre 1861 vom South Kensingtonmuseum in Brüssel erworbenen »Londoner Altar« zu. Seine äußere Erscheinung trägt den Bertramschen Typus zur Schau. Der obere Abschluß, in welchem Ornamente mit goldgrundierten Medaillonköpfen wechseln, weist auf hohen dekorativen Sinn. Der Altar enthält im ganzen 57 Darstellungen. Die zwölf auf den Außenseiten behandeln verschiedene

Digitized by Google

Legenden, die 45 inneren die Apokalypse (Siehe S. 396). Von den Darstellungen der Außenseiten verraten die drei Szenen aus dem Marienleben und die drei Szenen aus der Legende der Maria Aegyptiaca am meisten Bertrams Art. Die Verkündigung ähnelt bis auf den abwehrenden Gestus der Maria sehr derjenigen auf dem Grabower Altar. Tod und Krönung Mariae wiederholen in abgekürzter Form die Darstellungen des Buxtehuder Altares. Bei den übrigen Darstellungen steht die Urheberschaft Bertrams nicht ganz fest. Doch ist eine nähere Verwandtschaft zu konstatieren.

Die klaren und durchsichtigen Ausführungen Lichtwarks, denen wir in resümierender und mehr betrachtender Form gefolgt sind, tun dar, von welch durchschlagender Wichtigkeit Meister Bertram für die deutsche Kunstgeschichte vom Ende des 14. Jahrhunderts ist. Mit einer gewaltigen Fülle von Werken seiner Hand tritt er plastisch und als Persönlichkeit, welche das künstlerische Vermögen, die Anschauungsweise und das Kulturleben seiner Zeit repräsentiert, aus einer noch in Vielem dunklen Epoche heraus. Viel bringt er uns, aber noch viel mehr gibt er uns zu denken und zu forschen. Jedenfalls aber ist es Lichtwark schon jetzt gelungen zu erweisen, daß man in Zukunft mit Meister Bertram als einem gewichtigen Faktor und Ausgangspunkt zu rechnen hat.

Digitized by Google

EINE GLOCKE AUS DEM 18. JAHRHUNDERT.

VON GUSTAV VON BEZOLD.

Die ehemalige Klosterkirche zum heiligen Kreuz in Donauwörth erhält ein neues Geläute. Zu dessen Herstellung sollten die alten Glocken mit verwendet und umgegossen werden. Die größte der drei Glocken ist sehr hübsch ausgestattet und man bedauerte, daß sie eingeschmolzen werden

Glocke aus der ehemaligen Klosterkirche Heilig Kreuz in Donauwörth.

Digitized by Google

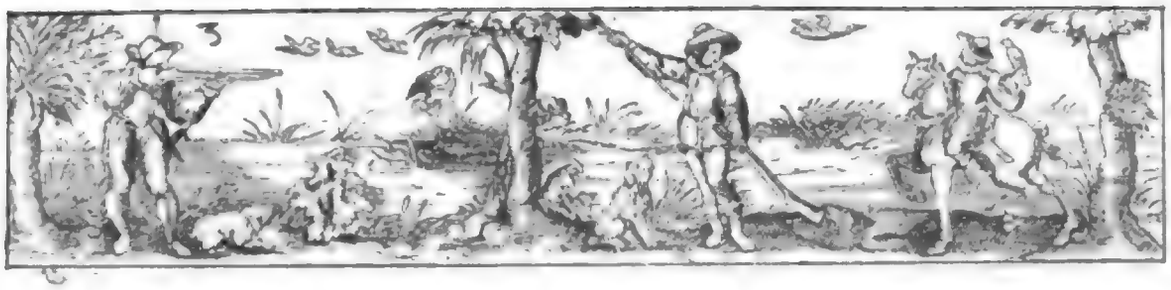
sollte. Sie wurde dem germanischen Museum angeboten und von diesem um den Metallwert erworben.

Die Glocke ist im Jahre 1748, dem letzten der langen Regierung des Abtes Amandus Röls gegossen. Abt Amandus hatte von 1717 an die Kirche und die Klostergebäude von Heilig Kreuz neu gebaut. 1747 ließ er den alten Turm der Kirche zum größsen Teil abtragen und in seiner jetzigen Gestalt neu aufbauen. Der Bau kam noch im gleichen Jahre zum Abschluß, wie die Urkunde in dem Turmknopf besagt*). Von dem Geläute sind bei der Säkularisation des Klosters nur drei Glocken erhalten worden. Die größte wird hier abgebildet, die beiden kleineren hatten keine archaeologische oder künstlerische Bedeutung.

Unsere Glocke trägt im oberen Reif die Inschrift: Laudent nomen in choro, Psalm 149 Amandus abbas aº 1748. Dann folgt ein Puttenfries mit Ranken und Rokokokartuschen. Das Ornament ist aus einem Model geformt, der sich mehrmals wiederholt; leider ist er einigemale verkehrt eingesetzt. Die Komposition ist schön und füllt die Fläche sehr gut aus. Auf der ausladenden Fläche der Glocke sind vier Reliefs: Das große Abtswappen, Maria mit dem Leichnam Christi, S. Benedikt und Christus am Kreuz angebracht. Auf dem unteren Rand steht: Abraham Brandtmair und Franciscus Kern in Augspurg gos mich. — Die Gesamtform der Glocke ist schön; ihr Gewicht beträgt etwa 250 Kgr; sie ist auf den Ton C gestimmt.

*) Coelestin Königsdorfer, Geschichte des Klosters zum heiligen Kreuz in Donauwürtt. III. I. S. 423.

Digitized by Google



LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Werden und Vergehen im Völkerleben von A. Frh. v. Schweiger-Lerchenfeld. Lfg. 1. Wien und Leipzig, A. Hartlebens Verlag.

Die neueste Arbeit des unermüdlichen Schriftstellers wendet sich nicht an den Historiker, sondern an ein allgemeines Publikum. Läßt sie eine selbständige Durcharbeitung des Stoffes und ein Zurückgehen auf die primären Quellen vermissen, so ist sie doch gewandt zusammengestellt und kann zu allgemeiner Orientierung auf dem weitverzweigten Gebiete ihre Dienste tun. Das Werk ist auf 40 Lieferungen berechnet. Wir werden nach dem Abschluß eingehender auf dasselbe zurückkommen.

Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Herausgegeben von Dr. Georg Dehio, Professor und Direktor des kunstgeschichtl. Instituts der Universität Straßburg, und Dr. Gust. v. Bezold, I. Direktor des Germanischen National-Museums in Nürnberg. 4 Serien von zusammen 20 Lieferungen von je 20 Tafeln im Format 32 × 48 cm. Verlegt bei Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.

Das großzügig angelegte Tafelwerk, von dem die erste Lieferung, enthaltend 20 Tafeln mit 51 Abbildungen, vorliegt, scheint berufen zu sein, das Material für die lang ersehnte Geschichte der deutschen Plastik zu bringen.

Da zwar im Prospekt darauf hingewiesen wird, daß die Auswahl nach einem festen und eingehenden Plane erfolge, jedoch in dieser ersten Lieferung Text und Übersicht des in den kommenden Nummern Gebotenen noch fehlen, so dürfte eine eingehende Würdigung zurzeit noch nicht angängig sein. Doch läßt sich schon aus der vorliegenden ersten Lieferung ersehen, daß alle Perioden deutscher plastischer Kunst vom 11. bis zum 18. Jahrhundert berücksichtigt werden. Neben den bekannteren Werken, wie etwa der Gnesener Erztüre und den Nürnberger Tonaposteln, findet sich eine große Anzahl von hochbedeutenden Skulpturen wiedergegeben, die bisher wohl nur in den Kunstinventaren Erwähnung und Aufnahme fanden. Besonders erfreulich ist die mustergültige Publizierung der Details der Wechselburger Kanzel, deren Wiedergabe im sächsischen Kunstinventar durchaus ungenügend war; wenn auch die Aufnahme nach den Gipsabgüssen mit Notwendigkeit manche störende Beigaben bringt, so ist doch dies Kompromiß infolge der großen technischen Schwierigkeiten, die eine gute photographische Aufnahme des Originals unmöglich machen, unbedingt notwendig. Auch der für die sächsische Frühplastik hochbedeutende Grabstein des Wiprecht von Groitzsch in der Klosterkirche zu Pegau findet hier meines Wissens zum ersten Mal eine mustergültige Wiedergabe.

Die technische Leistung ist durchgehends zu rühmen. Etwas störend wirkt bei einigen besonders zart getönten Lichtdrucken die rauhe Struktur des Papiers, ein Mangel, der vielleicht in den folgenden Lieferungen behoben werden könnte. W. Josephi.

Die Denkmalpflege und ihre Gestaltung in Preussen. Von Dr. jur. F. W. Bredt. Berlin, Köln, Leipzig, Albert Ahn. 8°. VIII und 64 S. 1904.

Die vorliegende Schrift beschäftigt sich mit der Denkmalpflege in erster Linie vom uristischen Standpunkt aus. Ihr Endzweck ist, die gesetzliche Regelung des Denkmal-

schutzes in Preußen durch Diskussion der bei dieser Materie sich ergebenden Fragen in die Wege zu leiten. Damit geht Hand in Hand der allgemeinere Zweck, über das heute so aktuelle Gebiet der Denkmalpflege auch in weiteren Kreisen Klarheit zu schaffen. Daher wird in knapper und klarer Weise in den einleitenden Kapiteln zunächst versucht, den Gegenstand der Denkmalpflege, die Art der zu schützenden Denkmale, festzulegen. Eine abschließende Definition ist aus der Gegenüberstellung der verschiedenen Erklärungen in den Gesetzentwürfen und Gesetzen verschiedener Länder nicht erbracht; es werden nur drei Gesichtspunkte als allgemein gültige anerkannt, die Bedeutung der Denkmale für die Naturgeschichte, die Geschichte, dann Kunst und Kunstgewerbe.

In einem zweiten Kapitel wird in sehr warmfühlender Weise der ideelle Wert der Denkmalpflege hervorgehoben, ihr Einfluß auf den Kulturstand und das Nationalbewußtsein an manchem treffenden Wort und Beispiel vor Augen geführt.

Das dritte Kapitel handelt von den Mitteln und Wegen der Denkmalpflege. Als Leitsatz ist hier aufgestellt: »Die Aufgabe der Denkmalpflege ist und bleibt aber lediglich die Erhaltung des Bestehenden«. Der Verfasser ist indes im Lauf seiner Untersuchung selbst genötigt, über den Rahmen seines Leitsatzes hinauszugehen, und wir möchten die Abgrenzung ebenfalls als zu eng bezeichnen. Von der auf die zu schützende Materie sich beziehenden Pflege scheidet F. W. Bredt eine subjektive, wie er sie nennt, die wieder in die durch Gesetz oder Verordnung erzwungene, und die freiwillige zerfällt, eine Scheidung, die unseres Erachtens nicht ganz glücklich ist.

Von großem Interesse ist die im vierten Kapitel vorgenommene Darlegung der geschichtlichen Entwicklung und Organisation, wenn sie auch naturgemäß wenig Neues vorbringt. Besonders eingehend wird das »classement« der französischen Geschichts- und Kunstdenkmale erörtert, das für den Denkmalschutz aller mit eigenen Gesetzen nachgefolgten Staaten vorbildlich geworden ist. Im Deutschen Reich ist bekanntlich nur das Großherzogtum Hessen mit einem eigenen Denkmalschutzgesetz hervorgetreten. Die organisatorischen Maßnahmen aller übrigen Staaten können nur als vorläufige betrachtet werden. Am Schluß des Kapitels wird der bisherigen im Verordnungsweg geregelten Ordnung der Frage in Preußen eine besonders eingehende Würdigung zuteil. Im letzten Kapitel werden dann die Wünsche und Erfordernisse für ein künftiges preußisches Denkmalgesetz in Preußen aufgestellt. An der Spitze steht auch hier die Denkmälerliste, eben jenes »classement«, dann das Enteignungsrecht. Die zahlreichen Anregungen, die hier meist vom verwaltungsrechtlichen Standpunkte aus gegeben werden, sind sicher geeignet, über die vielerlei Schwierigkeiten bietende Frage in weitere Kreise Klärung zu bringen.

Als Anhang ist eine Übersetzung der einschlägigen italienischen Gesetze gegeben, die zeigen, wie in diesem Kunstlande die staatliche Fürsorge — allerdings auch aus finanziellen Beweggründen — sich sehr ins Einzelne erstreckt. H. Stegmann.

Die Bannerherrschaft Entsee bei Rothenburg o. T. Von A. Kreiselmeyer, Steinach bei Rothenburg. München 1906. Druck von F. X. Pradarutti. 64 SS. 8°.

Diese kleine Arbeit einer eifrigen Geschichtsfreundin beschäftigt sich mit den Geschicken des alten Dynastengeschlechts derer von Entsee, von deren festem Sitze auf dem sogen. Endseer Berg, nächst Steinach bei Rothenburg, spärliche Reste sich bis in unsere Tage erhalten haben, dann mit den ferneren Schicksalen der einst ansehnlichen freien Herrschaft E., unter den uffenheimischen Hohenlohe und der Reichsstadt Rothenburg o. T. Die Verfasserin kommt bei eingehender Prüfung der Quellen zu dem Schluß, daß das Geschlecht Reginhards von Entsee nicht schon 1167 bezw. 69, sondern erst — wie dies schon Bauer gegen Bensen dargetan hat — um 1240, mit Albert († 1239 in Kloster Heilsbronn) und Konrad († als Abt zu Komburg 1245), erloschen sein kann. Die weiteren Schicksale Endsees erscheinen als bedeutsame Ausschnitte aus der Geschichte der von dem staufischen Kaiserhause so sehr begünstigten Hohenlohe und der Reichsstädte Windsheim und Rothenburg. Letzteres, dem Schloß Endsee 1407 von Burggraf Friedrich V. als dem Vollstrecker der Reichsacht zerstört worden war, mußte dem Kaiser Ruprecht sich fügend die alte Burg in Trümmern lassen.

Über Einzelheiten (das anfängliche Arbeiten mit Trithemius und Papius, die meines Erachtens nicht eben glückliche Etymologie »end-see«, u. a.) hier richten zu wollen, würde an dieser Stelle zu weit führen. In der Einleitung ist natürlich Brusch(ius) für Bruchius zu lesen. Brauchbare Fundnotizen und reizvolle Volksüberlieferungen findet man in ansprechender Weise herangezogen. Dankenswerte Beigaben sind ein Abdruck der Endseer Dorfordnung von 1681 und die Geschlechtstafeln der Dynasten von E. und der Herren von Hohenlohe auf E.

Das auf gründlichem Quellenstudium (unter Benützung sämtlicher zuständiger Archive) sich aufbauende, übrigens auch anregend und flott geschriebene Büchlein verdient, im Hinblick auf die leider nicht geringe Zahl gänzlich unzureichender lokalgeschichtlicher Arbeiten, gewiß alle Anerkennung. HH.

Sechs Wandbilder aus vorgeschichtlichen Kulturperioden. Nach Aquarellen von Prof. Dr. Jul. Naue. In Farbendruck ausgeführt. Nebst Erläuterungen. Verlag von Piloty & Loehle in München. 1904. Imp. 2 und 8.

Der Zweck dieser lithographischen Farbendrucke ist, dem Laien, zumal der heranwachsenden Jugend ein möglichst getreues Bild von der äußeren Erscheinung der Menschen vorgeschichtlicher Kulturperioden zu vermitteln. Da hierbei, wie der Text ausdrücklich hervorhebt, die Beschränkung auf Bayern gemacht, vor allem Oberbayern mit seinen reichen Funden in Betracht gezogen ist, so dürfen wir von vornherein in die Zuverlässigkeit der Bilder, namentlich soweit es sich um die Zuteilung und Verwendung der Geräte und Waffen, wie in der Regel auch des Schmuckes handelt, volles Vertrauen setzen. Ist doch Julius Naue seit Jahrzehnten als einer der besten Kenner gerade der Prähistorie Bayerns bekannt und hochgeschätzt. Wo er dann freilich, wie es die gewissermaßen als Rekonstruktionen aufzufassenden bildlichen Darstellungen notwendig mit sich brachten, den Boden der Grabfunde verläßt, wird, was die Tafeln bieten, der Text uns erläutert, vielfach hypothetisch, und man wird alsdann nicht selten anderer Meinung als der Verfasser sein können. Das gilt z. B. von Schnitt und Verzierung der Gewänder, welch letztere in Ermangelung von Resten, die zuverlässigere Auskunft geben könnten, der Ornamentik der Tongefäße entlehnt ist. So beruht auch die Wiedergabe des Beiwerks — des Thrones auf Tafel I („Die weise Frau" oder die „Priesterin von Mühltal"), des Tisches auf Tafel V — und die Anbringung des einen oder andern Schmuckstückes nur auf mehr oder minder wahrscheinlichen Annahmen und Vermutungen, doch hat Naue, soweit die Tracht, um die es ihm ja allein zu tun war, in Frage kommt, in dem begleitenden Text überall sorgfältig hervorgehoben, wo das sicher begründete Wissen aufhört. Schon deswegen darf auch diese Veröffentlichung Naues mit Anerkennung begrüßt, dürfen diese Tafeln — die ersten beiden sind der älteren, Nr. III der jüngeren Bronzezeit, Tafel IV und V der Hallstatt- und Tafel VI der Völkerwanderungszeit gewidmet — mit ihren kurzen Erläuterungen insbesondere Schulen warm empfohlen werden. Th. H.

Führer durch das städtische Museum, die alte Kaiserburg und sonstige Sehenswürdigkeiten von Eger. Mit 7 Ansichten und 2 Plänen. Eger 1906. Verlag der Stadtgemeinde.

Wer der Besichtigung der interessanten Stadt Eger mit ihrer fast tausendjährigen Geschichte und der reizvollen Umgebung einen Tag oder mehr widmen will, den wird es nicht gereuen, mit diesem sorgfältig ausgearbeiteten Büchlein in der Hand dort sich umgesehen zu haben. Ein gründlicher Kenner der Stadt in Gegenwart wie Vergangenheit geleitet uns durch das ansehnliche Museum, in dem wir einer stattlichen Reihe von Denkmälern des öffentlichen und privaten Lebens in Alteger begegnen und an der örtlichen Sonderart, dem bunten Hausrat und der eigenartigen Tracht des Egerländchens, an den natur- und vorgeschichtlichen Sammlungen uns erfreuen. Vom Museum aus besuchen wir die alte Kaiserburg mit der berühmten Doppelkapelle, um dann auf einem Rundgang durch die alte und neue Stadt unsere Aufmerksamkeit dem imposanten Markt-

platze, den mannigfachen öffentlichen Gebäuden, geschichtlich denkwürdigen Häusern, den schönen Kirchen u. a. m., zuzuwenden. Zum Schluß erfährt der Fremde alles Wissenswerte über die reiche Auswahl hübscher Spaziergänge und Ausflugsorte im näheren und weiteren Umkreis von Eger. HH.

Abriss der Geschichte und Topographie von Markt-Redwitz und seiner Nachbarorten Dörflas und Oberredwitz. Von Oskar Gebhardt. Markt-Redwitz 1906. Druck u. Verlag von Otto Trautner. 124 SS. 8.

Verfasser schildert die wechselvollen Schicksale seiner Vaterstadt, ihre ältesten Beziehungen zu den v. Redwitz und v. Schönbrunn, das rechtliche Verhältnis zum Kloster Waldsassen, die politischen Zusammenhänge mit der ursprünglichen Reichsstadt Eger (1340—1816), endlich die wichtigeren Ereignisse der letzten 90 Jahre unter der Krone Bayern. Die Sondergeschichte der Nachbargemeinden Dörflas und Oberredwitz reiht sich in zwei ausführlichen Kapiteln an. Auf eigene archivalische Studien verzichtend, hat G. alles ihm erreichbare Material an gedruckten Quellenpublikationen und handschriftlichen Chroniken, auch die Ergebnisse der neueren und neuesten Literatur mit großer Umsicht zusammengetragen und verarbeitet. Möge diese erste zum Druck gelangte Geschichte des aufstrebenden Fichtelgebirgsstädtchens angesichts ihres keineswegs nur lokales Gepräge tragenden, vielfach allgemein interessanten und in anziehender Form dargebotenen Inhalts auch in weiteren Kreisen verdiente Beachtung finden! HH.

Führer durch die Bücherei des Kaiser Friedrich Museums der Stadt Magdeburg. Von A. Hagelstange. Magdeburg 1906. Verlag des Kaiser Friedrich Museums der Stadt Magdeburg. 330 S. 8.

Dieser mit Sorgfalt und viel Geschmack zusammengestellte Katalog, der den nicht sehr umfangreichen Besitz der Magdeburger Museumsbibliothek in der alphabetischen Reihenfolge der Verfasser bezw. Titel aufführt, wozu noch ergänzend ein praktisch gearbeitetes Schlagwörterverzeichnis tritt, ist als eine vortreffliche Leistung zu bezeichnen. Vornehmlich aber ist die Ausstattung des Bandes zu rühmen, die allen Anforderungen moderner Buchästhetik entspricht. Nur der Wortlaut des Titels scheint mir nicht einwandsfrei; denn augenscheinlich handelt es sich nicht um einen Führer, sondern um einen erschöpfenden Katalog. Will man durchaus die alte fachliche Bezeichnung aus puristischen Gründen vermeiden, so wäre meines Erachtens das auch in den Überschriften der Einzelabschnitte gebrauchte Wort »Verzeichnis« besser gewählt an Stelle des irreführenden Wortes »Führer«. W. J.

U. E. Sebald, Nürnberg

Digitized by Google

EIN SYRO-PALÄSTINENSISCHES RÄUCHERGEFÄSS.

VON
OTTO PELKA.

(Mit 2 Tafeln.)

Das nachstehend beschriebene Gefäß ist ein typisches Beispiel sowohl nach Form wie im Ornament der in Syrien-Palästina bis zum 8. Jahrhundert und wohl noch etwas später beim Gottesdienst verwendeten Rauchfässer. Da Josef Strzygowski, wie ich höre, eine eingehende Publikation sämtlicher Thuribula, die aus der gleichen Gegend und Zeit stammen, vorbereitet, oder wenigstens schon seit einiger Zeit das vollständige Material bereit hat, so kann es hier nur meine Aufgabe sein, eine Beschreibung und kurzgefaßte Erklärung des vorliegenden Denkmales zu geben. Daneben werde ich auch die anderen mir bekannt gewordenen Rauchfässer zum Vergleich heranziehen. Ein Eingehen auf ikonographische Details erübrigt sich hier. Eine ikonographische Worterklärung der figuralen Szenen zu geben liegt mir fern. Alle diese Rauchfässer sind nicht sowohl durch ihren figürlichen Schmuck wie durch ihre Ornamentation bemerkenswert. Aus der rein ikonographischen Betrachtungsweise, auf die früher von den christlichen Archäologen, besonders von den der römischen Schule nahestehenden, soviel Gewicht gelegt wurde, würde etwas wesentlich neues oder den christlich-archäologischen Wissenskreis erweiterndes nicht resultieren. Viel wichtiger ist es m. E. eine stilistische Einordnung durch Vergleichen der Ornamente zu versuchen. Strzygowski hat in seiner Arbeit über die Mschattafassade den Weg gewiesen. Ich kann nur auf einem bescheidenen Nebenwege in die Nähe des von ihm glänzend erreichten Zieles gelangen. Der Mangel an Vergleichsmaterial, mit dem ich zu kämpfen habe, möge manches unerreichte entschuldigen.

Die Form des Gefäßes ist halbkugelig mit einem niedrigen konischen Fuß. Am oberen Rande sind drei Ösen für die Tragketten angebracht. Den größten Teil der Außenseite nimmt ein Streifen mit fünf Szenen aus dem Leben Christi ein. Über dieser Bilderreihe, eingeschlossen von zwei gedrehten Rundstäben, ein Ornamentstreifen; ein solcher, aber schmaler, dient auch als Abschluß des figurierten Hauptteiles nach unten. Fuß und Boden sind ebenfalls ornamentiert.

Digitized by Google

Das Material ist helle Bronze. Die figürlichen Darstellungen erscheinen im Relief, die Ornamente sind nach dem Guß durch die Punze angebracht. Die Höhe des Fasses beträgt, ohne die Ösenansätze, 65 mm; der Durchmesser am oberen Rande der Öffnung 84 mm.

Die Erhaltung zeugt von starker Benutzung. An verschiedenen Stellen ist die Bronze durchgebrannt.

Die Reliefs sind stark abgerieben, sodaß man Einzelheiten, wie Gesichtszüge, Nimbierung etc. nicht mehr feststellen kann.

A. Figürliche Szenen.

1. Verkündigung an Maria.

Maria sitzt en face mit etwas nach links [1]) gewendetem Kopf. Links von ihr steht ein geflügelter Engel. Einzelheiten lassen sich nicht mehr erkennen.

Der syrisch-palästinensische Typus der Verkündigungsszene zeigt Maria stets beim Spinnen beschäftigt. Die Details variieren, insofern Maria in einer Denkmälergruppe steht, während sie hier auf einem Stuhl zu sitzen scheint. Auf den mir bekannten Rauchfässern ist die letztere Variante bevorzugt. Sie stellt sich als genaue Illustration der betr. Stelle des Protevangelium Jacobi dar: καὶ λαβοῦσα τὴν πορφύραν ἐκάθισεν ἐπὶ τοῦ θρόνου αὐτῆς (c. XI, 1). Infolge der Roheit der Technik fehlen natürlich im vorliegenden Falle alle Einzelheiten in der Ausstattung der Szene. Doch wird man wohl kaum fehl gehen in der Annahme, daß hier ebenso wie auf den parallelen Verkündigungsbildern die Absicht des Künstlers es war, die spinnende Maria zu geben. Rechts von der hl. Jungfrau dient ein sehr stark stilisierter Baum mit lanzettförmiger Krone als Abschluß der Gruppe. Nach der angezogenen Stelle des Protevangelium Jacobi trifft der Engel Maria im Innern des Hauses. Der Baum aber soll die Begegnung als im Freien stattgefunden bezeichnen. Es ist hier eine Vermischung der Örtlichkeiten in dem Gedächtnis des ausführenden Handwerkers eingetreten. Im Anfang des 2. Kapitels des Protevangelium wird von zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Verkündigungen erzählt. Die erste erfolgt an der Quelle, zu der Maria, um Wasser zu schöpfen, geht; daran schließt sich sofort eine zweite im Innern des Hauses, als Maria mit dem Spinnen der Purpurwolle beginnt.

So einfach diese Szene an sich ist, zeigen die verschiedenen Exemplare in der Ausführung doch mancherlei kleine Unterschiede.

Nur einmal ist Maria stehend, mit dem Purpurwollenfaden in der Hand, dargestellt (Nr. 10 [2]). Die Kathedra der sitzenden Maria wird auf den Parallelen nur zweimal sichtbar (Nr. 2, 12), gewöhnlich wird sie fortgelassen. — Die Stellung des Engels wechselt zwar auch, doch wird das Herannahen von links bevorzugt. Auf der rechten Seite erscheint er nur dreimal (Nr. 1, 7, 10). Auf zwei Fässern läßt sich ein Stab in der Hand Gabriels erkennen (Nr. 2, 10).

1) Links und rechts vom Beschauer aus.

2) Die Nummern beziehen sich auf die am Schlusse eingeschaltete Tabelle.

Digitized by Google

2. Geburt Christi.

Das Lager des Christuskindes wird von zwei Säulen mit stark deformierten korinthischen Kapitellen getragen. Darüber die Köpfe von Ochs (l.) und Esel (r.). Links Josef in langer Tunika und Pallium, anscheinend sitzend. Sein rechter Arm ruht auf dem Schoße, der linke stützt den Kopf. Auf der rechten Seite der Krippe ist Maria liegend dargestellt. Eine Andeutung der Bettstatt fehlt; wie denn überhaupt der Verfertiger dieses Stückes darauf verzichtet, die Sitzgeräte zu kennzeichnen, so daß man nur aus den Parallelen, und aus der auch nur sehr dürftig angedeuteten Körperhaltung imstande ist, einen Schluß auf die Art der in der Darstellung beabsichtigten Bewegungs- oder Ruhemomente zu ziehen.

Die Geburtsszene findet sich auf sämtlichen übrigen Gefäßen. Wie bei der Verkündigung, so zeigen auch hier die einzelnen Stücke Abweichungen voneinander. Die gewöhnliche Anordnung ist dieselbe wie auf dem Nürnberger Faß: In der Mitte der Szene die Krippe mit dem Kinde, darüber die Köpfe von Ochs und Esel; zu beiden Seiten Maria, auf einem oval geformten Bett liegend, und Josef stets sitzend. Die Örtlichkeit, an der der Vorgang sich abspielt, wird durchgängig nicht spezialisiert, mit einer Ausnahme (Nr. 9), die im Anschluß an das Protevangelium Jacobi und Pseudo-Matthäus[3]), eine Höhle andeutet. Änderungen des Grundschemas der Komposition treten ein durch das Fortlassen der Figur des Josef (Nr. 3, 13). Auf dem letztgenannten Stück wurde durch die Einbeziehung der Hirten- und Magieranbetung aus räumlichen Gründen die Übereinanderstellung der Lagerstätten von Mutter und Kind notwendig.

3. Taufe Christi.

Christus steht anscheinend unbekleidet bis zu den Knieen im Wasser, links daneben Johannes, bekleidet mit Tunika und Pallium; er legt die Rechte auf das Haupt des Täuflings; zur Rechten Christi ein Engel, bekleidet, soweit sich erkennen läßt, wie der Täufer, hält in seiner erhobenen Linken einen länglichen Gegenstand, dessen Bedeutung ich nicht zu ermitteln imstande bin, der aber sicher nichts mit dem in der Hand des assistierenden Engels sonst ausnahmslos üblichen Tuche zu tun hat. Denkbar wäre es vielleicht, daß ein verunglückter Versuch des Modelleurs vorliegt, den Engel geflügelt darzustellen. — Über dem Haupte Christi ist eine längliche Erhöhung angebracht, deren Umrisse so unklar sind, daß die Deutung auf die Taube nur aus den parallelen Taufdarstellungen gewagt werden kann. Ein Baum links deutet die Landschaft an.

Dieser Typus erfährt in der Gesamtanordnung auf den übrigen Rauchfässern keine Änderung. Eines der Berliner Exemplare (Nr. 9) hat zwei Engel.

3) Protev. Jac. XVII, 3 bis XVII, 1: *καὶ ἦλθον ἐν τῇ μεθῃ ὁδῷ, καὶ εἶπεν αὐτῷ Μαριάμ· καταγαγε με ἀπὸ τῆς ὄνου, ὅτι τὸ ἐν ἐμοὶ ἐπειγει με προελθειν. καὶ κατήγαγεν αὐτὴν ἀπὸ τῆς ὄνου, καὶ εἶπεν αὐτῇ· ποῦ σε ἀπάξω καὶ σκεπάσω σου τὴν αἰσχυνοσύνην; ὅτι ὁ τοπος ἔρημός ἐστιν. καὶ εὗρεν σπήλαιον ἐκεῖ καὶ εἰσήγαγεν αὐτήν.*

Ps.-Matth. XIII: iussit angelus stare iumentum, quia tempus advenerat pariendi; et praecepit descendere de animali Mariam et ingredi in speluncam subterraneam.

4. Kreuzigung.

Christus am Kreuz, angetan mit dem Colobium; die Beine, nebeneinander gestellt, reichen bis zum Erdboden. Die Kreuzesarme werden nicht sichtbar. Unter dem Querbalken links Maria (?), rechts Johannes (?); neben dem Kopf Christi über den Enden des Horizontalbalkens als zwei runde Scheiben, Sonne und Mond, die aber durch den Gebrauch so abgeschliffen sind, daß Einzelheiten nicht zu erkennen sind.

Es ist diese Szene ein Beispiel für den »Haupttypus der morgenländischen Kreuzigungsdarstellung.«[4] Auf sämtlichen Beispielen des vorliegenden Gefäßtypus bemerkt man die Bevorzugung der »historischen« Auffassung für die bildliche Wiedergabe der Kreuzigungsszene. Christus ist nie allein; entweder die zwei Schächer, oder Maria und Johannes stehen ihm zur Seite, einigemale sogar die vier genannten Personen gleichzeitig (Nr. 7, 11, 12); niemals fehlen Sonne und Mond über den Enden des Querbalkens.

5. Auferstehung.

In der Mitte das Grab, ein anscheinend auf vier Säulen oder Pilastern ruhender, über einem niedrigen Postament sich erhebender Bau mit einem durch ein Zickzackornament verzierten Architrav und einem Dach, das in seiner Zeltform mit der »gleichsam gedrehten Spitze mit krönender Blume«[5] an Architekturen, wie das sogenannte Grabmal des Absalom[6], erinnert. Links vom Grabe der geflügelte Engel in sitzender Stellung; auf der anderen Seite Maria[7] die Mutter des Herrn, bekleidet mit langer Tunika und Palla. Ob sie etwa, wie sonst üblich, ein Salbgefäß trägt, ist infolge der nachlässigen Modellierung, nicht ersichtlich.

B. Ornamente.

Eine ornamentale Verzierung findet sich bei unserem Rauchfaß, wie bereits erwähnt, auf den schmalen Bändern, die den Bildstreifen oben und unten begrenzen; ferner auf der Außenseite und am Boden des Fußes. Die Übereinstimmung dieser Ornamentation mit Motiven, wie sie sich an syrischen Architekturen und auf Miniaturen des gleichen Ursprunges finden, legt es nahe, die Provenienz auch dieses Rauchfasses aus Syrien als ziemlich sicher

4) Vgl. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi (Studien über Christliche Denkmäler, herausgeg. von Johannes Ficker. Heft 2). Leipzig, 1904. S. 94. — A. a. O. S. 95 und S. 96 redet Reil mit Bezug auf zwei dieser Rauchfässer von »Pyxiden«, eine Bezeichnung, die unzutreffend ist, da man allgemein in der Terminologie der christlichen Archaeologie unter Pyxis einen runden Behälter versteht, der, mit oder ohne Deckel, zur Aufbewahrung der Hostie, von Reliquien oder höchstens von Schmucksachen verwendet wurde.

5) von Sybel, Weltgeschichte der Kunst im Altertum. Marburg 1903. S. 393.

6) Abb. z. B. Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. Freiburg 1906. Taf. VII, Nr. 4. Die Entstehung dieses Bauwerkes läßt sich nicht sicher fixieren. Wahrscheinlich gehört es dem ersten nachchristlichen Jahrhundert an.

7) Über die Zahl der Frauen vgl. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg 1897. S. 137 f.

hinzustellen. Wenn andererseits der gleiche Typus dieser Fässer auch in Südrußland vorkommt, so erklärt sich dies leicht durch die Tatsache, daß im VI. Jahrhundert bereits Einflüsse syrischer Kunst auf Armenien zu konstatieren sind.[8]) Daß solche Massenartikel wie die Rauchfässer dann durch Vermittelung armenischer Händler ihren Weg nach der Krim gefunden haben, ist nicht weiter verwunderlich.

Das Ornament des oberen Randstreifens wird von zwei Rundstäben eingefaßt; es besteht aus einer Folge von horizontal gelegten gleichschenkeligen Dreiecken mit konkav gebogenen Schenkeln und sphärischer Basis, die so angeordnet sind, daß die Spitze des einen die Mitte der Grundlinie des nächsten berührt. Zu beiden Seiten dieses mittleren Dreieckstreifens liegen halbe Dreiecke von gleichem Aussehen symmetrisch gegenübergestellt, so daß die Ecken zweier von ihnen dem Berührungspunkt von zweien der Mittelreihe anliegen.

Dieses Motiv ist in Syrien sehr beliebt. Es findet sich in den verschiedensten Abwandelungen. Die einfachste Form zeigt nebeneinandergesetzte gleichseitige Dreiecke. (Großes Pyramidengrab von El-Barah; 5. Jahrhundert. Vgl. De Vogüé, Syrie centrale, pl. 76). In Qal'at Sim'an erscheinen die Dreiecke wie ineinandergesteckt, sodaß eine Kette von Trapezen übrig bleibt. (Vgl. De Vogüé, a. a. O. pl. 146. 147, 2. 148. Wohl schon aus der 1. Hälfte des VI. Jahrhunderts). Bereits in der paganen Architektur tritt dieses Motiv auf, an einem Tor des Tempels in Suwêdā aus den letzten Jahren des ersten vorchristlichen Jahrhunderts oder spätestens vom Beginn der christlichen Ära (Part II of the Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899—1900. Architecture and other Arts by H. C. Butler. New York 1904, S. 332, 334). Doch läßt sich hier bereits eine Abzweigung von dem geometrischen Grundmotiv erkennen, die zur Umwandlung in ein rein vegetabiles Ornament führt. Die Grundlinie ist gebrochen, so daß aus dem Dreieck eine Art herzförmigen Blattes geworden ist. Eine weitere Teilung der Grundlinie in drei Spitzen oder Lappen sieht man auf einem sassanidischen Kapitell aus Ispahan, dessen Entstehung Strzygowski (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen Bd. XXV. 1904. S. 354, Abb. 117a) spätestens in das 4. Jahrhundert datiert. Den gleichen Schmuck tragen, in durchbrochener Arbeit, die großen Rosetten der Mschattafassade. Einer eigenartigen Variation dieser Ornamente begegnet man auf den Kanonesbögen der Rabulas-Handschrift vom Jahre 536. Dort sind die Seiten S-förmig gewunden, sodaß der Eindruck einer blattartigen Verzierung erreicht wird. Ich bin überzeugt, daß alle diese Verschiedenheiten in der Auffassung auf die eine Grundform der Dreieckstreifen mit geraden Seiten zurückzuführen sind. Auf den späteren Denkmälern hat sich der Charakter des Motivs unter der Hand verständnisloser Nachahmer völlig gewandelt. Ursprünglich als steigendes Ornament gedacht, und infolgedessen nur für vertikale Flächen verwendet, geht man

8) Vgl. Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Wien 1891. S. 81 ff.

Digitized by Google

später dazu über, auch horinzontales Gebälk, ja sogar wie bei Rabulas Rundbögen damit zu verzieren.[9])

Das untere Ende der Bildreihe schließt ein schmaler Streifen mit Zickzackornament und eingeschlossenen Kreispunkten ab. Während das eben beschriebene Motiv auf den mir bekannten Räuchergefäßen nicht wieder vorkommt, wiederholt sich dieses, entsprechend seiner sonstigen Beliebtheit, einigemale (Nr. 2. 7). Ein spezifisch syrisches Muster ist der Zickzack nicht. Soweit ich sehen kann, hat man ihn in der Architektur außer in der späteren sassanidisch beeinflußten Fassade von Mschatta alsVerzierung von Einzelteilen nicht verwendet. Dagegen findet er sich im syrischen Evangeliar der Laurenziana des öfteren.[10])

Den Fuß des Fasses bedeckt eine Palmettenranke, die sich aus einer Wellenlinie entwickelt, von der sich Halbpalmetten nach beiden Seiten abzweigen. Das Auftreten dieses Ornamentes gibt einen Anhalt für die Datierung des Rauchfasses. Strzygowski[11]) betont, daß »in Syrien weder in Baalbek, Dscherasch, Palmyra, noch in (Spalato und) Jerusalem, noch auch in dem christlichen Kirchenbau des antiochenisch-nordsyrischen Kreises irgend eine Spur dieser Art vorliegt.« Ich kann hier nicht den ganzen Beweisgang Strzygowskis wiederholen. Nur das eine sei hervorgehoben, daß es ihm gelungen ist, einen Kreis von Denkmälern aufzuzeigen, »die Persien und das Zweistromland als die Heimat jener Ornamentik nachweisen, die sich auf die Palmette als Hauptmotiv stützt.« Das früheste jener, von Strzygowski herangezogenen Denkmäler datiert wahrscheinlich aus dem Jahre 651—652. Die weiteren Beispiele entstanden in den Jahren 832—840 und sind altarabischen Grabsteinen in Kairo entnommen.[12]) Bedenkt man, daß immerhin einige Zeit vergehen mußte, ehe der arabischen Kunst diese Ornamentik so geläufig werden konnte, daß sie allgemein verwendet wurde, so geht man wohl nicht fehl, wenn man die Herstellung des vorliegenden und die der übrigen damit verwandten Gefäße frühestens in die 2. Hälfte des VII. Jahrhunderts, spätestens in die 1. Hälfte des VIII. Jahrhunderts setzt.

Die Bodenfläche zeigt auf punktiertem Grunde eine achtteilige Rosette[13]) mit 8 halbovalen Blättern am Rande. Dieselben Blattovale in der gleichen Zahl sind am Innenrande des Bodens angebracht.

Ich schließe ein Verzeichnis der mir bis jetzt bekannt gewordenen Räuchergefäße des vorliegenden Typus an, indem ich gleichzeitig die Reihen-

9) Eine von Nesbitt als ägyptisch bezeichnete Glasmosaikscheibe (Abb. Catalogue of the collection of glass formed by Felix Slade. London 1871. Pl. IV, 7), die das Ornament in vegetabiler Umformung zeigt, dürfte wohl eher dem nordsyrischen Kunstkreise zuzuschreiben sein.

10) Garrucci, Storia dell'arte cristiana Tav. 135, 2; 138, 2.

11) Jahrbuch d. preuß. Kunsts. 25, S. 282 ff.

12) A. a. O. S. 283.

13) Abb. s. Taf. II, 2.

Digitized by Google

folge der Szenen in tabellarischer Übersicht gebe. Die Anordnung erfolgt nach der Anzahl der Szenen.

	Verkündigung a. Maria	Heimsuchung	Geburt	Anbet. der Hirten	Anbet. der Magier	Taufe	Einzug in Jerusalem	Kreuzigung	Auferstehung	Ungläubiger Thomas	Himmelfahrt
1. Berlin, Kaiser Frdr.-Museum [14]	1	—	2	—	—	3	—	4	—	—	—
2. Berlin, K. F.-M.	1	—	2	—	—	3	—	4	5	—	—
3. London, British Museum [15]	1	—	2	—	—	3	—	4	5	—	—
4. Nürnberg, Germ. Museum [16]	1	—	2	—	—	3	—	4	5	—	—
5. Berlin, Sammlung Sarre	1	—	2	—	—	3	—	4	5	—	—
6. St. Petersburg, Ermitage [17]	—	2 (?)	1	—	—	3	—	4	5	—	—
7. Berlin, K. F.-M.	1	2	3	—	—	4	—	5	6	—	—
8. Konstantinopel, Slg. Ledoulx [18]	1	2	3	—	—	4	—	5	6	—	—
9. Berlin, K. F.-M.	1	2	—	—	3	4	5	6	7	—	—
10. Paris, Sammlung Carrand [19]	1	2	4	—	5	—	—	—	—	3	6
11. Berlin, K. F.-M.	1	2	3	4	—	5	—	6	7	—	—
12. Odessa, Mus. [20]	4	3	2	1 Hirt a. d. Felde m. Tieren	—	7	—	5	6	—	—
13. Odessa, Mus. [20]	1	2	4	3	5	6	—	7	8	—	—

14) Die Nummern 1, 2, 5, 6, 7, 9, 11 sind noch nicht publiziert.

15) Abb.: Catalogue of Early Christian Antiquities and objects from the Christian East in the Department of British and mediaeval Antiquities and Ethnographie of the British Museum by O. M. Dalton. London 1901. Nr. 540. S. 107 f. Daselbst die sonstige Literatur.

Fundort: Kloster Mar Muza el Habashi zwischen Damaskus und Palmyra.

16) Abb. s. Taf. I—II. Fundort unbekannt. Erworben 1889 in Bologna.

17) Beschrieben von Kondakoff, Ermitage Impérial. Guide pour la partie du moyen âge et de la Renaissance. Petersburg 1891, S. 233 (Russisch). Erwähnt von Pétridès in den Echos d'Orient VII. 1904. S. 151.

Fundort: Sudaka (Sugdaea) in der Krim.

18) Abb.: Echos d'Orient VII. 1904: Pétridès, Un encensoir syro-byzantin. S. 149, 150.

Fundort: Kloster in Midiat, s.-ö. von Diarbekr.

19) Abb.: Mélanges d'Archéologie III. Paris 1853. S. 20, 21. Fundort unbekannt.

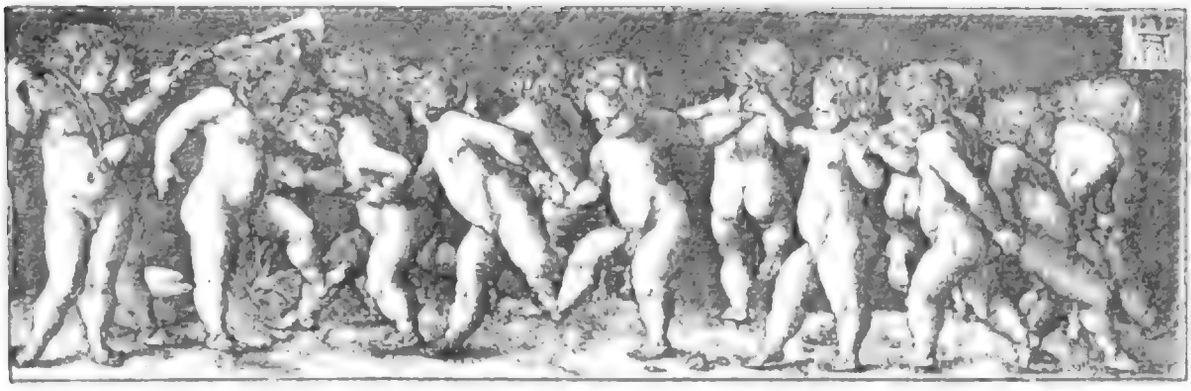
20) Abb.: Rohault de Fleury, La Messe. Pl. CDXVI. Fundort: Krim.

Die Reihenfolge der biblischen Szenen auf den Denkmälern deckt sich mit der geschichtlichen Folge; nur zweimal kommt es zu einer Umstellung. Auf dem Petersburger Rauchfaß (Nr. 6) ist, vorausgesetzt, daß die Beschreibung nicht irrt, die Heimsuchung vor die Geburt gesetzt. Ich glaube in diesem Falle aber eher ein Versehen Kondakoffs annehmen zu dürfen, der bei der im allgemeinen schlechten Erhaltung der Gefäße sehr leicht dazu kommen konnte eine Verkündigung für die Heimsuchung zu halten. Bei dem von Fleury publizierten Stück aus dem Museum in Odessa dagegen, liegt die Sache etwas anders. Dort ist die Vernachlässigung der Chronologie bei weitem erheblicher, wie aus der Tabelle hervorgeht. Ich vermute, daß diese totale Änderung der Szenenfolge hier nicht mit der Annahme künstlerischer Freiheit oder handwerklicher Willkür allein erklärt ist. Meines Erachtens dürfte diese überraschende Inversion vielleicht auf Eigentümlichkeiten der am Benützungsort bestehenden Liturgie zurückzuführen sein. Einen Beweis für diese Vermutungen zu bringen, vermag ich mangels jeglichen Materiales nicht.

Auf eine Eigentümlichkeit des Pariser Exemplares (Nr. 10) möchte ich schließlich noch aufmerksam machen. Dort ist die Episode vom ungläubigen Thomas zwischen Heimsuchung und Geburt eingeschoben. Cahier a. a. O. S. 21 [21]) versucht eine Erklärung, die mich indes nicht ganz plausibel dünkt.

21) »Comme cela se trouve précisément à l'opposite de l'Ascension, il est fort probable qu'on l'aura fait à dessein pour donner à un mystère glorieux le centre (à peu près) de chacune des deux faces.«

Digitized by Google



BILDER AUS DEM KINDERLEBEN IN DEN DREISSIGER JAHREN DES SECHZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

VON HEINRICH HEERWAGEN.

Mit seinem »Kinderleben in der deutschen Vergangenheit«[1]) hat Hans Boesch eines der reizvollsten Kapitel der Kunde von deutscher Art aufgegriffen und in behaglicher Folge launige und ernsthafte Bilder vom Tun und Treiben jener kleinen Welt inmitten so mancher Wandlungen deutschen Geistes und Gemütes vor uns ausgebreitet. Eine bunte Menge von köstlichen, unmittelbarsten Zeugnissen, mit dem Bienenfleiß des belesenen Verfassers unter Beihilfe eines beneidenswerten Gedächtnisses aus mannigfachem Schrifttum zusammengetragen und gesichtet, lieferte dem gemütvollen Schilderer die Bausteine für sein anziehendes Werk.

Natürlich konnte es des Verfassers Absicht nicht sein, alle erreichbaren Quellen, all die unterschiedlichen Rüstkammern unseres Museums zu erschöpfen. Keinen Augenblick verhehlte er sich, welcher Ergänzung die von ihm für sein Thema gebrachten Unterlagen noch fähig wären, wie viel vor allem noch aus vergilbten Blättern in Archiven und Bibliotheken geholt werden konnte. Was weiter ungenutzt am Wege liegen mochte, mußte er dem überlassen, dem von ungefähr jene Ährenlese zufiel.

Eine solche Nachlese soll auf den folgenden Blättern versucht werden, indem wir hier aus den Aufzeichnungen des bekannten Nürnberger Humanisten Dr. Christof Scheurl[2]) in seinem Schuld- und Rechnungsbuch[3]) dies

1) Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. v. Gg. Steinhausen, Bd. V.

2) Allgemeine deutsche Biographie, Bd. XXXI, S. 145—154. (Mummenhoff).

3) Frhrl. von Scheurl'sches Familienarchiv im Germanischen Nationalmuseum. Dem schlichten, übrigens auch nicht erschöpfenden Titel [»Dr. Ch. Scheurl. Schuld und Rechnungsbuch = Christof III. Familienbuch 1543—1592«], den das aufgeklebte Rückenschildchen dem stattlichen Folianten (379 Bl. in hübsch gepreßtem Pergament-Einband mit Ecken und Schließen) gibt, ist es zuzuschreiben, wenn der reiche Inhalt, dessen Lektüre uns die intimsten Einblicke in ein Nürnberger Bürgerhaus des 16. Jahrhunderts gewährt, soweit wir sehen, nirgends noch ans Licht gezogen erscheint. Das Buch ist noch von Dr. Christof selbst mit der Nummer 275 und der Bezeichnung

»Georgius Schewrl
19. april: 1532«

Digitized by Google

und jenes herausholen, was dort urplötzlich zwischen trockenen geschäftlichen Notizen aller Art sich einschob, wenn der so vielfach in Anspruch genommene Mann wieder einmal den frohen Weg von seinem stillen Schreibtisch hinüber zur Kinderstube in dem geräumigen Hause der Scheurl unter der Veste[4]) gefunden hatte.

Eine regelrechte Hauschronik zu begründen, war bei Anlage dieses Buches zunächst nicht in Aussicht genommen. Die Aufnahme jedes kleinsten Postens in dasselbe sollte dem Besitzer für die Überschau von Soll und Haben die nötigen zahlenmäßigen Unterlagen zusammenhalten, im Falle plötzlichen Ablebens des Buchführenden den Vermögensstand der Familie klar ausweisen[5]). In der Tat nehmen denn auch die gewissenhaften Eintragungen jeder Einnahme und Ausgabe, die Angaben über den Vermögenszuwachs aus dem Gewinn bei Handelsunternehmungen, sowie durch den Anteil der Familie an der Bergwerksausbeute von Annaberg, Joachimstal und Schlaggenwald einen gar breiten Raum ein.

Zum Teil nun in Zusammenhang mit diesen rein wirtschaftlichen Aufstellungen, teils nur lose mit ihnen verknüpft, treten uns wiederholt ansprechende Niederschriften über das Mancherlei des täglichen Lebens entgegen, die als willkommene Beiträge zur Erkenntnis der Lebenshaltung einer in günstigsten Verhältnissen lebenden reichsstädtischen Bürgerfamilie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bezeichnet werden dürfen. Mit Stolz ergänzt der Herr des Hauses jeweils das Inventar desselben. An der Hand dieser regelmäßigen Aufzeichnungen läßt sich genauestens verfolgen, wie das Haus sich füllt mit köstlicher Habe, findet sich doch jedes einzelne Stück, mochte es jeweils mit Bedacht gekauft, oder durch Gunst der Fürsten und Großen dem gelehrten Manne zugefallen sein, an seiner Stelle sorgsam gebucht vor[6]). Aber auch über den Kaiser Karl V., über verschiedene Fürst-

(auf der unteren Schmalseite des Schnitts) versehen worden. Die Innenseite des Deckels und beide Seiten des Vorsatzblattes füllen Sprüche aus der Bibel und den Kirchenvätern. Christof III., der in der Folge dies »gehaimbuch« f. 260) seines Vaters fortsetzte, hat diesen Aufzeichnungen dann den Namen »Christof Scheurl-Buch« gegeben. Ein Eintrag des Sohnes meldet f. 257b unmittelbar unter Dr. Christofs letzten Eintrag vom 19. Mai 1542 den am 14. Juni desselben Jahres erfolgten Tod des Vaters. Auf einem folgenden, sonst leer gebliebenen Blatt hat Christof III. sein Exlibris angebracht. Folgen fol. 258f allerlei Sprüche. 259a: »Alhi fecht sich Christof Scheurls Buch an.« Darnach weitere Sentenzen. 260: Vorrede und Programm, d. d. 1579, 4. Jan., auf des Vaters Einträge bezugnehmend. 261ff.: Nachrichten, mit dem Jahre 1543 anhebend und die spätere Jugendzeit Chr. III. schildernd. Ab Fol. 318a eine zweite Fortsetzung (1592—1603) von der Hand des Hans Christof Scheurl, eines Enkels von Dr. Scheurl.

4) Heute: Burgstraße Nr. 10. Das Haus befindet sich seit 1486 (ununterbrochen) in Scheurl'schem Besitz.

5 Fol. 1a: »all mein vermögen, einnemen, ausgeben und handlung ordenlich zu schreiben, kunftig irrung nach meinem tod zufurkummen.«

6) Unter diesen Einträgen über angekaufte oder geschenkt erhaltene Gegenstände begegnet uns so mancher Künstlername jener Zeit, manche für die Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes nicht uninteressante Angabe. Ich behalte mir vor, meine diesbezüglichen Auszüge an dieser Stelle gelegentlich im Zusammenhange zu bringen.

Digitized by Google

lichkeiten, Adelige, Mitbürger ꝛc. fällt dann und wann ein Wort, städtische wie Reichs-Angelegenheiten kommen vielfach zur Sprache. Nicht selten findet eine »neue Zeitung« ihr Plätzchen im Familienbuch. Ein frommer Geist geht durch das Ganze und offenbart sich stets aufs neue durch eine Fülle von eingestreuten Worten der hl. Schrift und der Kirchenväter. Dem Aberglauben der Zeit huldigt die Unzahl der Mitteilungen von Prophezeiungen (iudicia), die dem Doktor und zuvor seinem Vater auf deutschem und wälschem Boden zuteil geworden sind und hier nun mit einer für unser Gefühl etwas befremdlichen Sorgfalt aufgezeichnet erscheinen.

Das Ansprechendste unter dem allem bleiben jedoch die von Zeit zu Zeit immer wieder auftauchenden, von einem glücklichen Vater mit sichtlichem Behagen ausgemalten Genrebildchen aus der Kinderstube, die, wenn auch der treuherzige naive Ton des großen Kinderfreundes Martin Luther[7]) nicht getroffen ist, doch durch unwiderstehliche Einfalt und ergötzliche Unmittelbarkeit gewinnen.

7) Verf. erinnert an den bekannten Brief des Reformators an sein Söhnlein Hänsichen (abgedruckt bei Köstlin, Martin Luther. 4. Aufl. Bd. II. Berlin 1889, S. 214—215, bei de Wette und Seidemann, Briefe, Sendschreiben und Bedenken Luthers: I, 41f.).

Zur Veranschaulichung der Scheurl'schen Genealogie, soweit ihre Kenntnis hier vorausgesetzt werden muß, bringe ich diesen Stammbaum:

Christof I. Scheurl,
1457—1519.
Gem.: Helena Tucher.

Dr. Christof II. Ratskonsulent und kais. Rat in Nürnberg, geb. 1481, 11. November, † 1542, 14. Juni. Vermählt 1519, 29. August mit Katharina Fütterer (T. des Ulrich F. und der Ursula F., geb. Behaim), geb. 1491, 10. August, † 1543, 12. Februar.		Albrecht V. † 1531 durch Meuchelmord, hinterläßt einen Sohn, Albr. VI., und fünf Töchter.

Kinder außer 3 Söhnen und 3 Töchtern, die alle bald nach der Geburt verstarben:

Georg (Jörg), geb. 1532, 19. April, † 1602, 11. November.	Hieronymus, geb. 1533, 19. März, † 1533, 23. März.	Christof III., des hl. Röm. Reichs Stadt-, Blut- und Bann-Richter zu Nbg. (Gemahlin: Sabina Geuder v. Heroldsberg.) geb 1535, 3. August, † 1592, 19. November.

Hans Christof, 1562—1632 Stammherr der noch blühenden frhrl. Familie v. Scheurl.	Georg.	Karl.

Auszüge.

1532.

atlas deck.

[fol. 4a:] Item ich koufet der doctorin in ir kunftig kindpet, der herr verleih mit seinen gnaden, 24 eln pruckischen[8]) atlas, hie im prediger-closter gmacht, halb ploe und halb goltfarb, die eln umb 8 ß, tut 9 fl. 12 ß[9]), zalt ich ir durchs Krafts Endlein etc.

Meins Jorgen wiegen, ein guter kouf.

Item ich gab fur ain beschlagne wigen . . . . . 2 fl. 4 ʃ 6 ₰
und fur den pogen doruber sampt trankgelt . . . . . — 1 ʃ 17 ₰

Jorgen deck.

[fol. 4b:] Ich koufet meinem Jorgen 4½ eln ploen und goltvarben pruckischen atlas zu ainer deck von sechs strichen, über die wigen umb 1 fl. 16 ß, 2 eln weiss futter tuchs umb 84 ₰, ain eln gelbn schetter[10]) umb 25 ₰. 2½ lot neeseiden umb 4 ʃ, dovon zu machen — — — — 3 ort, tut di seiden kinds deck — — — — — — — — — — 2 fl. 5 ʃ 28 ₰.

[fol. 4b:] Zu gedenken diweil ich zu Regnspurg was aufm reichstag, teten frau Margret Endres Tucherin und ander vil nachfragens, versuchten etlich und dingten den 1. Mai zu ainer ammen meinem sun Jorgen, Anna Erhartn dachdeckers, so sich neulich zu tot gefalln het, wittib, zu ainer ammen, ein fein beschaiden weib, do mit mir wol gedint was und das mich vil sorgen entlud, das iar umb . . . . . 8 fl.

[fol. 5a:] vnd als ich vor 2 jarn zu Forcheym gewesn, ward ich an ein frauen gewisen, die auch vil fruezeitige Kinder gehabt het, die saget mir schrepfen het ir geholfen, doran kont ich mein weib koum bringen, bis das sie es auch tet, wiwol ich acht, das groß gepet zu unserm heiland hab uns unsern Samuel vom got Israhel erworben, der frist im in seinen wegen sein leben.

Noch hab ich ins haus des vergangn monet Aprilis über di egemelten 11 fl. beileuftig verzert diweil ich des kindpets halben vil zufals[11]) und zu sampt dem schreiber puben 2 maiden, ein kelnerin[12]) und di ammen hilt, tut bis auf 18 Maii . . . . . 8 fl. 6 ʃ 13 ₰.

ꝛc. ꝛc. (weitere Anschaffungen, u. a. a.:)

[fol. 5a:] ain gewantkalter[13]) mit schubladen in di kintpetstuben ꝛc.

[fol. 6a:] Item der Anna seugammen iren lon das erst virtl iars zalt am tag Laurenti[i] . . . . . 2 fl.

8) von Brügge.

9) Mit ß bezeichnet Scheurl den »kurzen« Schilling 1/20 fl. 12 ₰ (Groschen), weiterhin mit ʃ den »langen« Schilling 1/8 fl. 30 ₰. Vgl. Schmeller, II, 398 u. 399. Wer nachrechnet, wird freilich erkennen, daß die Zahlenangaben unserer Vorlage mit dieser Aufstellung nicht überall sich in Einklang bringen lassen.

10) schätter, schotter: lockere, undichte Leinwand. Schmeller-Frommann, Bayer. Wörterbuch II, Sp. 482.

11) Zuspruch, Besuch.

12) Kindbettwärterin, noch heute in Nürnberg Kindbittkell(n)erin.

13) Kleiderschrank.

Digitized by Google

und eodem die der milchpeurin, dis virtl iars, erstlich des tags ein seidlein, dornoch ein mas milch, tut 4 ß 18 ₰, zalt ich ganz gern fur meinen lieben sun Jorgen der herr verleih lang.

[fol. 6a 19. Aug. 1532:] und desselben tags der doctorin von Iorgen wegen ain kulwemmen[14]) pelz mit ainem groefehn[15]) prem[16]) . . 5 fl. 4 ß

[fol. 6b Oktober 1532:] Ich kauft von Merten Kreln deckwebern 2 grun deck, sein lang 4½ und prait 4 eln, mer ein deck meinem sun Jorgen 1¾ eln lang, 1½ prait, mer ein rucktuch in die eßstuben, 5¼ lang, 1½ prait, dofur zalt ich den 15 octob. . . . . 8 fl. grun stuben debicht

Noch kouft ich Iorgen ein schlechte weise teck umb . . . . 3 ß

Ich hab zalt den 19 octob. doran mein lieber sun Jorg aus gotlicher begnadung halbjerig worden ist, der Prunsterin im fur ein rot piret[17]) 2 ß 3 ₰, seiner ammen 2 fl., der Ursel kochin 1 fl., Mathesn 1 fl., dodurch sein die ehalten[18]) alle omnium sanctorum zalt.

Ker umb fol. 38.

[fol. 10a f.:]

Georgius.

Nach dem willen des herrn gots, dem allain in allen dingen lob und ehr sei, gebar mein liebe hausfrau Katherina, di doch aller erst auf Urbani gerechnet het, freitag nach misericordia domini, den 19 Aprilis 3¼ stund auf den tag, das ist 8¼ uhr, aufm klain seger[19]) 1532, einen jungen sun, den herr Symon Pistoris doctor, meins g. herrn herzog Jorgen zu Sachsen ꝛc. canzler, der sampt seinem schwesterman Wolfen Widman burgermaistern zu Leypzk, domaln bei mir herbriget, an stat hochgedachts m. g. h. herzog Jorgen ꝛc. im haus aus der touf hub und Gorgen nennet, und im alsbald einpand zehn Joachimtaler, seiner g. gebrech[20]). Der doctorin ward etwas wehe zu morgents ein halbs nach ainem gen tag, arbetet aber gar kurzlich mit dem gepern, doch nit an sunder gros we[c]lagn und schmerzn. di geburt geschach im hintern haus, in unser gewonlichn eßstuben gegm rosnpad[21]), ich

14) Nach Du Cange III, 593 ist gula = pellis rubricata (rotgefärbtes Fell); wemmen 'aus Wamme' zu wamme Bauch. (Schm. I, 1238; II, 914). Man vergleiche hiezu kulmantel: spenula, chölmantil, quam mulieres in aestate portant: Glossar in Mone's Anzeiger f. K. d. d. V. VII, 590.

15) Grauwerk, also Eichhörnchenrücken, im Gegensatze zu dem häufigeren Buntwerk (Bauch und Seiten). Freundliche Mitteilung von Dr. August Gebhardt-Erlangen. Vgl. Mhd. Wb. I, 135.

16) brëm, prem: Einfassung, Pelzstreifen. Vgl. Lexer I, 348.

17) piret = Barett, Hut, Mütze.

18) Dienstboten.

19) Statt seiger (Zeiger).

Vgl. die Ausführungen über die sog. »Nürnbergische Uhr« (eine Rechnungsweise, die die jeweilige Länge und Kürze der Tage und Nachte zugrundelegt) bei J. Chr. Wagenseil, De . . . civitate Noribergensi commentatio. 1697. S. 138 und Nicolai, Beschr. einer Reise durch Deutschland und die Schweiz. I. Bd. 3. A. 1788, S. 97 ff.

20) Gepräge.

21) Das Rosenbad, oben am Brunnengäßchen, zunächst an der Schildgasse gelegen, alte Nr. S. 608.

Digitized by Google

ward verjagt vom aufschlohn des pets, frau Margrete Endres Tucherin, Ursula Fritz Tezlin, Madlena[22]) Mugnhoferin wittiben, vnd Anna di hebamm stunden ir bei, zu denen hernach auch kam Katherina Hansen Imhof. Und bemelter canzler schanket der gefattern fur sich selbst ain gulden ringlein, mit ainem rubin und demunt tefelein, im wert bis in 7 fl., das lies ich ir anderst versetzn und dorein schreiben: Gorg. 19 April 1532. dofür zalt ich Mertn Kraftn sampt dem halben ung. gulden — tut — — — — — — — — — — — — 1 fl. 5 ß 19 ₰

Item Appolonia Tucherin schankt ins kindpet 15 frische air und frau Margreta Tucherin wittib ein gemalts tefelein, die hailign drei könig, die dem neu gebornen könig ir schenk vom orient prachten.

[fol. 11a.:] Item als am suntag den 21 Aprilis Jorg Scheurl mit freuden aus der wester gepat[23]) wurd, gab ich baiden hausgesinden, hinten und vorn, sampt meins brudern seligen kinden, der Endres Tucherin, iren dreien stifeniklein[24]) . . . met, wein und prot.

[fol. 11a:] und den 23. Aprilis, S. Jorgn tag, schickt ich frauen Charitas Pirchamerin[25]) und Tucherin zu S. Clarn, Merten Pfinzingin, Seufrid Pfinzingin und Mathes Saurmennin[26]) in namen meins suns presenz, ain viertl kostlichs weins, nemlich seins potns[27]) m. g. h. h. Jorgn zu Sachsn ꝛc. und si sagten all er wurd mild werden.

Closter-frauen.

[fol. 11a:) Item ich gab der Endres Tucherin den 25. Ap. 5 fl., meinen mumen in den Clostern aufzutailen und got fur meinen sun zu pitten und danken, nemlich Feliz Kopfin und Anna Tucherin zu Engltal, Christina Tucherin zu S. Katherina, Marta und Helena Tucherin zu Pilnreut und Juliana Tucherin zum Gnadenperg,

[fol. 11b:] Item der Ursel, meiner Kochin, di das potnprot[28]) gewan, Endlein meiner untermaid, Anna seugammen und Margreten meiner kindpetpflegerin schankt ich . . . . . ꝛc.

22) am Rand: gnod ir got, starb im sterbn 1533.

23) Über Wester (zu got. wasti, vestis sc. alba, candida) und Westerbad (das am 3. Tag herkömmliche Westerbad: Nürnberger Hebammenordnung von 1755), siehe Schmeller II, 1044, und Kamann, Aus Nürnberger Haushaltungs- und Rechnungsbüchern des 15. u. 16. Jahrhdts. in den Mitteilungen des V. f. G. d. St. Nürnberg, 7. Heft, 1888, S. 66. (»Auf 13. december 1549 hat man das westerpad gehalten zu mittag nach geprauch . . . . . «). Nebenbei wäre auch noch die »Westerhaube« (auch wol »Glückshaube« genannt) heranzuziehen: »ain westerhauben, also wird das fellin genannt, das die kinder zu zeiten ob ihrem angesicht mit ihnen an die welt bringen« (1519; Boesch, Kinderleben, S. 17).

24) Stiefenkeln.

25) Die berühmte Schwester Willibald Pirckheimers, Charitas, 1466—1532, Äbtissin des S. Klara-Klosters in Nürnberg seit 1503 (20. Dez.).

26) Mathes Sauermann war bis 1520 Scheurls Nachbar als Eigentümer des südlich angrenzenden Hauses (Burgstraße 8), das er in jenem Jahre an Marquard Rosenburger verkaufte.

27) seines Paten.

28) Das sogen. Botenbrot gebührte der Person, die als erste dem Vater die Kunde von der glücklichen Geburt seines Kindes überbrachte. Vgl. Schmeller I, 308; Boesch, S. 13.

Digitized by Google

[fol. 11b:] Item noch schicket mein sun, an S. Jorgen tag presenz, ein stuck mayenkuchen[29]) und ain halbe kandl guts weins, junckfrau Urseln und der alten Kreftin.

[fol. 11b:] Item ich het furgnomen und bedacht ein ehrliche kindtouf zu halten und darzu zu laden auf meiner seiten: frauen Helena†[30]) Jh. Ebnerin, frauen Helena Chr. Kressin, frauen Margreten Ch. Kolerin, Anna† Clement Volkamerin, Clara Linhart Tucherin, Katherina Ch. Furerin, Ursula† Seyfrid Pfinzingin, Barbara Hans Koburgerin und Helena Florentins Ortlin.

und auf meins weibs seiten: Clara Fritz Behamin, Cordula Joachim Hallerin, Katherina Jeronimus Futtrerin, Lucia Albrecht Letscherin, Anna Jorg Eisvoglin, Madlena Wilhelm Schluslfelderin, Anna Sebolt Peslerin, Ursula † Antoni Schluslfelderin.

Jorg Scheurl.

[fol. 12a:] Nota, mitwoch nach Jubilate den 24. Aprilis. padet man meinen lieben sun, zum andern mal, der hat sich so ser vergilbt, das auch die wintel etwas gelb wurden, do sagt Anna Peter Hessin, si het vor langn jahrn zu Ellingen von einem teutschen herrn gehort, das solchs ain gewiss zaichen wer, ains kinds langlebens, welchs der got Israhel schick nach seinem gotlichen wolgefallen. Amen.

Jorgen gilbung bedeut lang leben

[fol. 12a:] . . . . . Margret kindpetwarterin schenket meinem sun Iorgen ein hemdlein und ein pelzlein mit golt.

[fol. 12a:] Mein gnedigster herr, herr Albrecht cardinal zu Mainz ꝛc. kam her in unser behausung montag nach Exaudi, den 13. Maii 1532, zog wider weg, den volgenden mitwoch vor tags, nach Regnspurg. Schankt mir zur letz und umb meiner verdinst willen einen schönen übergulten bedeckten kopf.[31]) . . . . und meiner kindpetterin ein schöne ketten, ains seltzamen musters, rund von gulden treten[32]), als ein getrungene schnur, wigt 11 gulden ungr., mag sampt dem macherlon wert sein bei 16 fl., meiner geschweien[33]) 10 goltgulden und beiden hausgesinden 8 fl. golt, ein milter kurfürst und herr.

[fol. 12b:] Item am suntag Exaudi den 12. Maii. 1532. was Elizabeth Pehamin zu S. Clarn, meiner schwiger schwester jubilea, schankt ich dem convent 16 mass, Endres Tucherin pesten weins, und 46 ℔ weis prot zu presenz, dorumb das si mir vom got Israhel meinen lieben sun Jorgen erpeten hetten.

29) maienkuchen; mit Rücksicht auf den herannahenden Mai (Georgentag ist der 23. April) so genannt?

30) Über die Taufnamen derjenigen eingeladenen Frauen, die wenig später verstarben, hat Dr. Scheurl jeweils ein † gesetzt.

31) kugel- oder halbkugelförmiges, auf einem Fuß stehendes Geschirr für Flüssigkeiten. Schm. I, 1274.

32) Drähten.

33) Schwägerin. Schm. II, 615.

Digitized by Google

[fol. 12b:] und die maid sagten sein kopflein wer im weit offen, zaiget langleben: Et recordatus dominus Rachaelis, exaudivit eam et aperuit vulvam eius quae concepit et peperit filium dicens Abstulit deus obprobrium meum et vocavit nomen illius Joseph dicens: Addat mihi deus filium alterum.[34] [Gen. XXX.]

[fol. 12b:] Item mein g. herr herzog Jorg zu Sachsen ꝛc. beschwert sich die gevatterschaft zu ratificirn. Het solichs dem lantgrafen und andern abgeschlagen, mangl halben des Chrisma.[35] Schrib mir doch am pfingstabent mit aigner Hand, und erzaigt sich vast mein gnedigen Herrn sein. [sic!]

[fol. 12b:] Man riet mir, ich solt meinen Jorgen unbeschoren sein erstes har behalten lasn, wi auch mein liber vetter Albrecht hat, dinet zu der memori[36] und anderm mer.

[fol. 12b:] Item dem 28 Maii gab mein Weib den airkuchen, schicket ich den nachbourn hinten und vornen, auch etlichen hantwerkern, schweinen gesalzn wilpret, speckkuchen, wein und zum tail westfelisch hammen[37], entbot mir maister Sebastian Wagner [†][38], futermacher, mein sun wer ein sunnenkind, wurd wol beredt, fursten und herrn angnem, ein gros namhaft man, ein libhaber der warheit und ein feind der lügen werden. das verleihe der herr got mit gnoden Amen.

[fol. 13a:] Item Juliana Jorg Spenglerin mein mum gab meinem sun Jorgen ein pulver von gepranten linten pasten[39], praucht man im prei, ein gute kunst fur das fraislich[40], versegnt und das in offen behelt und durchgengig macht.

Ich zalet der Margreten kindpetwerterin den 3 Junii fur iren lon 12 *ß* [und schankt ir und meinen baiden maiden, so des betn prot[41] gewunnen hetten, ein weiss tuch zu unterrocken, kostet . . . . . 4 fl. 1 ort.]

Es waren bei hundert erbar frauen ins kindpet gangen, sich mit uns und unserm sun zu erfreuen, legten auf di wigen bei 2 fl. und 2 *ß*, koufet di doctorin ainen schwarzen schurz dorumb.

[fol. 13a:] Item Lucas Gauricus[42] Neapolitaner entput mir den 10. Junii, mein lieber sun Jorg wurd leben und ich wurd zu jar einen andern sun haben und Jorg Neusesser koufet meinen Jorgen 1 K[43] in der untern 12 mas nachm Aberthams funtgruben umb 20 fl. g.

34) Am Rande: »No[mine] Jeronimus.«

35) Das bei der Taufe nach kathol. Ritus angewandte Salböl. Mit der Reformation kam der Brauch der Salbung hier wie anderswo in Wegfall.

36) Zur Stärkung des Gedächtnisses.

37) Hamme, Schinken. Schm. I, 1105—1106.

38) Seb. Wagners Prophezeiungen s. ferner zu fol. 108b u. 171a.

39) Lindenbast.

40) Das Fraislich, auch die Frais, die Freisel oder das Gefrais, Krämpfe: Schm. I, 826.

41) Siehe Anm. 28. Der letzte hier in [ ] gesetzte Posten ist nachtr. gestrichen.

42) Lucas Gaurico, der berühmte Mathematiker und Astrolog, geb. 12. März 1476 zu Gifoni in der Mark Ancona, † zu Ferrara 6. März 1558. Vgl. über ihn Allgemeine Encyklopädie, hrsgg. v. Ersch u. Gruber, Erste Sektion, 55. Teil, S. 29.

43) Kux, Bergwerksanteil.

Noch schreibt Gauricus: filius meus erit pulcher et venustus mihi assimilabiter, erit dives locuples pecuniosus ingeniosus facundus et verbosus, si vixerit, habebit duas uxores et multos utriusque sexus liberos. et dicat omnis populos amen.

[fol. 13b:] Junckfrauen Anna Berbla[44]) Thurlein[45]) Kreftin schankten meim Jorgn ein gulden hemt, furtuchlein und fazolet[46]).

[fol. 14a:] Item ich schenkt freitag den 19. Julii, doran mein lieber sun Jorg, aus gotlicher parmherzigkait, ein virtl ains lars alt ward der got der tugent verleihe weiter gned — der ammen, domit sie sein treulich wartet und im zu nachts aufstund und ine nit lang schreien liess . . . . . 1 fl.

[fol. 14a:] Jorgn erstes schreiben: des selben tags [19. Juli 1532] schrieb mein sun Jorg, mit meiner hand, meiner mumen Appolonia Tucherin, zu S. Clarn, einen langen prief, allerlei allegation gotlicher schrift inhaltend, mit angehefter danksagung, das si ine vom herrn got erpeten hetten, übersendet doneben dem convent 2 fl. und 50 ß schons reis ꝛc.

[fol. 14b:] Ich schenkt an S. Christofls tag 25 Julii zu presenz und von wegen meins suns Iorgen meiner geschweien zweien stifschwestern Ketterla[47]) und Urseln, auch iren zweien maiden, ein ganz gelbs tuch zu unterrockn, kostet 4¼ fl., dogegen bezalt sie das verberlon . . . . . 5 ß.

Item Hans Linhart perkmaister aufm Anneperg schankt meinem sun Jorgen 1 K in der 4 mas und Hans Puchner 2 K in der funften mas ꝛc. ꝛc.

[fol. 35a:] Unter der Rubrik »Verdinst und Schankung«:

Item mir schankt Anthoni Vento[48]) 2 judicia so der gros berombt astrologus Lucas Gauricus Neapolitanus meinem lieben sun Jorgen gemacht hat und Albrechten, do gegen schankt ich im umb 8 fl. 3 ß 27 ₰ zinen schusseln.

[fol. 35b:] Erasmus futrer hat meinem sun geschenkt, sontag abents den 22 Sept., ein Mailendisch rot scharlachs piretlein[49]) und Katherina Kreßin ein elentkloen[50]) eingefaßt in vergult silber, an hals fur das fraischlich[51]) — — — Maid habens verlorn.

[fol. 35b:] Wolf Lochmayr (†) auf S. Annaperg schankt meinem sun Jorgen, 1 K doselbst in S. Anna hofnung und verkouft im 2 K in kaiser Carln funtgrubn zwischen der unter nehsten und andern mas in S. Lorenzn gots gotsgab [sic!] aufm Abertham, umb 6 fl. den 16 octob. 1532. der herr geb gnod —.

44) Barbara.
45) Dorothea.
46) Schnupftuch. Schm. I, 780.
47) Katharina.
48) Ein vielgenannter Geschäftsfreund Scheurls.
49) Barett, Hut, Mütze.
50) Klaue des Elchs.
51) Siehe Anm. 40.

[fol. 36b:] Maister Endres im rosnpad[52]) schankt meinem sun Iorgen ainen padhut und maister Jorg putner[53]) ein wenlein[54]), als man das erst mal ins pad hinüber trug 20 novemb. So schankt ich der paderin 1 mos salbeweins und dem gesind ain virtl pirs.

[fol. 36b:] Jorgn hochzeit hempt: Junckfrau Anna Tucherin[55]) Linharten Thoma von Kempten praut schenkt am hochzeittag den 3 decembris meinem Jorgen ein schon hemt mit golt.

[fol. 36b. Am Rand nachgetragen:]

31. dec. schankten Appolonia Tucherin zu S. Clarn 2 leckkuchen[56]) Jorgn und mir, und Martha Tucherin zu Wildenreut[57]) Jorgn ain hübsch schlotterlein[58]), der mutter ein nodlpant[59]) und mir ain fazolet[46]), zu neunjar.

[fol. 37a:] Annala[60]) Jorgn wiegerin: Ich hab das maidlein im haus behalten, meinen Jorgen zu wiegen, der in 8 wochen ein funtgrubner ist worden und nimt auspeut aus sein K in S. Katra stolln itzo — — — 5 fl. So ich im erkauft hab umb 15 fl., dem herrn sei lob.

[fol. 38a:) Rubrik »Haushalten«, mit vielen hieher gehörigen Angaben. Übergangen.]

[fol. 38a:] Item ich hab sampt meinem weib unsern sun Jorgen das erst mal aus + und in sant Sebolts kirchen getragen und aufgeopfert meinen herrn got, mit ratification des gelübds, ine in seinen wegen und gepoten treulich zuerzihen, im den ergeben, bevolen, gepeten, lob gesagt und gedankt montag, S. Martins tag, 1532, doran mein 52 jar angefangen, dorinnen mir maister Lucas Gauricus noch ainen sun judicirt hat.

Hiezu die Randbemerkung: Ich hab meinen sun Jorgen dem herrn heimgestelt. Voti solemnis ratificatio.

1533.

[fol. 41a:] Diweil der almechtig gutig herr got, aus seiner gotlichen begnadung und barmherzigkeit, der sei glori lob und dank in ewikait, mir doctor Christofen Scheurln, dises vergangn 1532. und nemlich den 19. aprilis, meinen lieben sun Jorgen beschert hat, wil ich im mit meiner hand hirein verzeichnen, wi ich bemelt iar hausgehalten ꝛc. ꝛc.

52) Siehe Anm. 21.

53) Büttner, Böttcher.

54) Badwännlein.

55) Anna Tucher 1513—1540. Biedermanns Geschlechtsregister des hochadeligen Patriciats zu Nürnberg nennt tab. DVIII »Herrn Leonhard Thomas von Memmingen« als Bräutigam.

56) Lebkuchen.

57) Pillenreut.

58) mhd. sloterlin, schlotterlein, in Nürnberg noch jetzt »Schlotter«, die Klapper oder Rassel, ein Kleinkinderspielzeug. Lexer II, 986.

59) Bandstreifen, auf dem Nadeln befestigt sind oder werden?

60) Siehe fol. 121a S. 111.

Digitized by Google

am Rande steht ebenda: »Meinem sun tu ich rechnschaft seins geburtjars.«

Folgen die einzelnen Posten.

[fol. 46a:] Mein kochin Ursel, mein untermaid Endlein, und das jung siebenjerig maidlein Annalein Scheurlin des Khuelinleins [sic!] von Thillingen[61]) tochter, so ich umb gots willen zeug und angnomen hab den 9 octob. 1532.

[fol. 46b:] Mein mum Helena C. Kressin schenkt mir und Jorgen meinem sun meiner perckwerk arbeit halben 2 guldne hembd 27 Jan.

[fol. 46b.] 1533: Item ich hab zu neuen jar geschenkt, meinem weib und dem Jorgn 2 fl., der seugammen ¼ ains Joachimtalers, Appolonia Tucherin in Gorgn namen 2 halb fl. gr. ꝛc.

[fol. 48a:] Item di doctorin hat zu ader gelasn donerstag den 16 Januarii und das kind regt sich zimlich fluchs dorauf, got lob, der mich den volgenden 19 Aprilis (darüber: Martii) reichlich begnadet hat mit meinem libsten sun Jorgen (darüber: Jheronimus). Im sei glori er und preis in sempiterna secula.

[fol. 52af:] Erasmus Ebner[62]) zalet das mol, dann er hielt fur gewies mein weib trueg ainen sun, das verleih der hr. got.

[fol. 52b] (1533). Freitag, 14 Martii schankt Seufrid Pfinzing meinem vetter Albrecht und meinem sun Jorgn ein schwarz pferdlein, des Albrecht und mein oheim Eberhart Kurn vast fro warn, Kurn riets [ritt es] dornach in Thal.[63])

\+

Iheronimus Schewrl.

[Fol. 53a:] Benedictus deus in donis suis. Quia fecit mihi magna qui potens est. Et sanctum nomen eius. Aus gotlicher barmherzikait ist mein sun Jheronimus geporn als di taglang 13 stund und di nachtlang 11 stund anfiengen zu werden, mitwoch nach oculi den 19 martij, als ain virtl schluch über achte, 2 stund ¾ nach mitternacht, und 2 stund 3 virtl vor tags, nach dem halben seger ain virtl vor dreien, nach mitternacht[19]). Es ging in zweien stunden, alles so glücklich zu, das mir di frolich potschaft ans pet pracht worden, doch die weil das kind etwas schwechtet, und vast windig regnig boes wetter war, lies ich meinen sun, des selben tags vor essens, in der hintern stuben gegen predigern, auf einem tisch vorm kintpet herrn Jorgen —[64]) Schafner zu S. Sebolt taufen, das hub mein guter freund und mitburger Anthoni Vento von Genua aus der tauf und nent es, nach meins vater brudern seligen, des rats zu Preslau, Jheronimus, dem gutigen herrn got sei lob ehr und dank in ewikeit.

61) Dillingen.

62) Über ihn A. D. B. V, 591 f. Seine spätere Unglücksprophezeiung siehe S. 106 (nach fol. 65b).

63) Thal = Joachimsthal.

64) Für den Familiennamen, den Scheurl im Augenblick nicht anzugeben wußte, ist in der Handschrift ein entsprechender Zwischenraum aufgespart. Gemeint ist Georg Mann, Schaffer bei St. Sebald, † 1535 (Würfel, Diptycha I, 41.)

Digitized by Google

und die mutter het aller erst von primo augusti her gerechnt und auf Walburgis verhoft niderzukomen, also das si irs erachtens, wi auch di andern kinder schwerlich 32 wochen tragen het, doch was das kind mit negeln und aller ding anzusehen gnung vollig und leibig, het aus der masn vil schwarz, hars und wi hivor geschriben stet, hat mir hr. Lucas Gauricus, den vergangn sumer aufm reichstag zu Regnspurg dises jar ainen sun iudicirt und mein oheim Erasmus Ebner in kainen zweifel gestelt. Der herr verleih im das leben, und in seinen wegen gelaitet und erzogen ze werden.

Also het ich an heut 2 sun, warn baid noch nit 48 wochn alt, ein klains und ein winzigs, und ich was mein leben lang nie reicher gewesn, got lob.

[fol. 53b:] den volgenden tag, 20. Martii, schankt mir mein gnedigster herr, cardinal zu Mainz, ein stuck guts reinisch weins, wart visirt 13 aimer 4 virtl, zalt ich ungelt.

den 21. martii ward Jeronimus aus der wester gepadt[65]) het ich zu gast mein mumen Madlena Hans Mugnhoferin, di Holpeckn Anna und Christa ir schwester, denen ich ainen gulden golt schankt und ain ort und noch 500 stecknodln und schenkt am suntag Letare, den 23. Martii, frauen Katherina Pirchamerin eptesin und convent zu S. Clarn umb met und prot ainen gulden, got fur mich und Iheronimus zu pitten und zu danken, das di gotselig Appolonia Tucherin der masn fur mich gepetn, das ich sein entphunden het, wi si in irem sterben zugesagt.

[fol. 53b:] Item wiwol mir Gauricus pronosticirt het, Alteram sobolem[66]) masculam pulchram satis fortunatam, wirget doch das fraislich[40]) den Jheronimus inwendig, den 22 Martii, das er auswendig vom rechtn fuslein aufhin die rechten seiten erschwarzet, vil pein erlied und starb suntag letare 23 Martii 2 stund ¾ vor tags in masn er geporn ward, also das er gerad gelebt het 4 tag und ich nie reicher war, denn mit diesen meinen baiden sunen[67]), derhalben ich ainen laidigen letare het und mein freud kurzlich in traurikeit bewendt ward Aber dises was der will meins herrn gots, dem es also gefil, das ich pillich mit freuden annemen sol, dorumb sei im abermaln lob, ehr vnd dank. [Am Rand das Bibelwort: Raptus est ne malitia mutaret intellectum. Sap. 4.] Er hat den sun geben, wider gnomen, kan mich als ein mechtiger herr, des wol widerumb ergetzn, dorumb ich ine treulich pit. oder ia / das er meinem Jorgen das leben lang friste

[fol. 54a:] Item 23 Martij schankt meins gutn freunds doctor Gregori Kreutzers weib der doctorin ain par cappaun ins kindpet.

[fol. 54b: 1533 Aprilis] Item meinem Jorgn 4½ eln ulmer parchant zu einem rocklein auf di ostern zu 29 ß — thut — 4 ƒ 15 ß.

65) Siehe Anm. 23, S. 98.

66) = suboles (fem.) Sprößling, Kind.

67) Das hier gesperrte ist im Original unterstrichen.

Digitized by Google

1533.

Georgius Scheurl eins iar alt. Georgiolus anniculus.

[fol. 55b:] An heut sunabent in albis, den 19. Aprilis, ist main liebster sun Jorg eins iars alt worden, und bis hiher, frumb und, auserhalb ainichs aufstossens, gesunt gewesn, dann so vil je zuzeiten die zen, der er sechsthalbn hat, vor oben zwo gros schaufeln, etwas hitz im kopf verursacht haben. hat bisher ein gute ammen gehabt, wol zugnomen und gewachsn, einen starken grosn kopf, lacht gern, frolich und guter ding, kan reden ka, ka, dem vater das hentla reichen, und vogela zaigen im heuslein am fenster, get gern hutzn[68]), aus der stubn an luft. So oft er den vater siht ausm peck [Becken] di hend waschen, mues er im si auch waschn und pfadlen[69]) lasn, geret auch in disem dem vater nach, das er anfecht, ab den pferden sich zu erfreuen, hat am laib bis in 10 werzeln, das unser nachbour Weidner sagt ein zaichen sein des langlebns, wi im auch der kopf noch offen stet ains gulden prait[70]), ißt und trinkt fluchs zu, wil lauter nit sitzen weder im stüelein noch sunst, peugt sich über sich und strebt dowider, kreint[71]) nit, ist nit aigenwillig, sonder leichtlich mit der ammen zu stillen, der er auf den sessel deutet, di er ser liebet als wol als si ine, geet gern zu vater, hat ine lieb. Herwiderumb ist er auch seins vatern alle freud ergezlikait und reichtumb, der herr got verleih lang mit gnaden, das si baid wandern in seinen gepotn, ine allain lieben und anhangn, vor alln dingen, dem sei ehr lob preis und dank von ewikeit in ewikeit Amen.

An heut. lacht gern. freut sich der pferd. 10 werzeln. delicie paterne.

Hans Schnot [Schnöd] schankt im ainen peutpfennig, mit der überschrift, des türken belagerung der stat Wien. den 24 septembris. 1529.

und so der vater sagt: Jorg mach ein poslein, rümpfet er das neslein, und so der vater hustet, hustet er hinach, kont allein nebem vater sitzen, und verstund und zaiget datla, in suma Jorg Scheurl beweist sich im jar mit rullen[72]) und seinen geberden, als ob er beherzigt und fraidig werden wolt, feht an etwas in henden zu behalten und ser gern mit puchern und prifen oder papir umbzugin. Wurft di arm auf und guchzet[73]). Act. 19 aprilis 1533.

[fol. 62b:] Item ich hab meinem sun Jorgen sein erste rais ausgeschickt, gen Wildenreut[74]) zu Madlena Futterin seiner mutter schwester, sampt seiner mutern, ammen, meiner geschweien, den kindern, Albrechtn Eberhartn ꝛc. suntag den. 22. Junii, habn verzert anderthalbn gulden und bin selbst auch hinaus geritn sampt meinem gevatter Anthonien Vento ꝛc.

[fol. 62b:] (Juni 1533) und er Seufrid [Pfinzing] schankt meinem sun Jorgen ein seiden teschlein und ainen degen, mit conterfeten beschlagen.

68) hutzen gen = hin und her gehn. Vgl. Schm. I, 1195.

69) plätschern.

70) Im Original unterstrichene Stellen.

71) greinen (mhd. grînen, den Mund verziehen) heißt noch heute in Nürnberg 'weinen.'

72) Rollen.

73) jauchzet.

74) Pillenreut.

Digitized by Google

[fol. 64a:] Ich schickt meiner mumen Juliana Tucherin zu Gnadenperg von meins suns Jorgen wegen, got für in zu pitten den 12 Julii — — 1 fl.

[fol. 65b:] (Juli 1533) . . . und send inen [den Klarissinnen am Gedächtnistage der Apollonia Tucher] meinen lieben sun Jorgn, in templ gots zu statuirn, dem herrn got aufzuopfern und zu piten umb gnad, das er aufwuchs und erzogen wurd in seinen wegen und gepoten, wi ich mir dañ anfenglich furgnomen und gelobt hab, meinen getreuen moglichn vleis furzuwenden, wi gros von noten sein wirdet, diweil im Erasmus Ebner so vil ungeschicks und boses pronosticirt, das mich zu hochsten bekümert und ungeschlafn legt, der herr got erbarm sich unser.

[Juli 1533. Anfang des großen Sterbens — fol. 66a u. 66b: Flucht der Schwägerin nach Amberg].

[fol. 66b:] Sunabent den 2 Augusti hab ich zalt Mathesn Perger ain fl. lons und aller ding Anna Jorgn ammen 2 fl. lons, Ella unser gertnerin seiner milchpeurin 6 ß 2 ₰, gredlein unser kochin, 1 fl. lons, ꝛc. ꝛc.

[fol. 70a:]

+
+ Benedictus deus +
+
+ Mihi autem adherere deo bonum est, ponere in domino deo +
+ spem meam ps. LXXII. +

Im namen des herrn gots, di weils bei uns des tags zu 30 personen allnthalbn stirbt, und ich in 15 tagen ausm haus nit komen bin, die zeit mit den buchern vertreib und lust hab zu arbeten zu raysen und meine herrn und freund zu besuchen, haben meine herrn, ein erbar rat, mich vergent und erlaubt, anheut sunabent vigilia Bartholomei 23 Augusti, von zeit meins ausreutens funf wochn lang, mit meinem schwagern Hansn Johann gen Preslau zu raisen und im beistendig und hulflich zu sein, seins vatern Lorenzen Johanns vertragne verpfendte 3700 fl. von Conraden Saurman seinem schwager einzupringen.

Sterbn flihen.

[fol. 70a:] Item ich hab ausgeschickt mein weib, Katharina Tucherin, mein sun Jorgn, sein ammen Anna, Gredlein kochin, Mathesn und Annalein di Scheurl gen Henfenfelt zu herrn Hansen pfarherrn[75]), 4 stund auf den tag den 30 Aug., und hab der doctorin zu zerung geben 25 fl.

[fol. 70b:] Mein diner Methes Perger ward mit dem regirenden prechen beladen freitags vor tag, 29. Aug. Ich lis in in gartn[76]) gin, verschaft im bei Meuseln alle notturft, der herr got sei im beistendig.

Ich hab Hansn Meuseln mein sach, auch das haus bevoln, dergleichn Johan Neudorfern[77]), hab mein tag nit herter gearbeit denn die vergangn 10 tag und bin nach Preslau verritn und heut suntag 31 Augusti gen Henfen-

75) Johann Frank. (Würfel, Diptycha IV, 221).

76) gemeint ist der Scheurl'sche Garten vor dem Tiergärtnertor.

77) dem berühmten Schreib- und Rechenmeister (1497—1563). Derselbe bewohnte das heute als Burgstraße 16 bezeichnete Haus unter der Veste.

Digitized by Google

felt zu weib und kind, der parmherzig herr got verleih mir sein g., dem sei lob ehr preis und denk in ewigkait amen.

Actum. 31. Augusti 1533.

31. augusti als ich verrit starben 54 person.

Widerkomen.[78])

[fol. 70b f:] Als ich den 31 Augusti gen Henfenfelt geritn und mein gesint elend[79]) gefunden, hab ich von Amberg aus maister Jorgen von gerbersmül nach inen geschickt, haben mein weib und unser sun Jorg, dinstag den 2 Sept. in der heg[80]) übernacht und sein den 3 Sept. gen Amberg komen, do ich inen bei Margreta Gerstnerin einbestanden hab und bin desselben tags verriten[81]) übers gepirg, auf Bamberg, der Pfinzing, herrn Sigmunden Fürers und Christofen Fürers hutten bei Arnstat, gen Weinmar, Leipzk, Dresden und Breslau, bin do bliben 25 tag. Hab Hansn Johan sein sachen contra Conraden Saurman wol aufgericht, bin bei m. g. h. pischofn Jacobn do selbst gewesen und herwider geritten gen Dresden zu m. g. h. herzog Jorgn zu Sachsn ꝛc. gen Grim [Grimma], gen Wittenberg, gen Hall zu m. g. h. herrn Albrechtn cardinaln zu Mainz ꝛc., gen Leipzk, aufn Annaperg, ins Joachimthal zu grafen Jeronimus Schlickn ꝛc. und Jorgn Neusessern, gen Schlackenwald auf meins vatern seligen begrebnus, gen Eger, gen Amberg und Nürmberg, den 14. Novemb. Laus deo.

[fol. 71a:] Zu Amberg hab ich froliche Mertnsnacht gehalten, alle die meinen gesunt gefunden, und das mein sun Jorg umb. 19. octob., als er aus gotlicher begnadung anderthalb ior erraicht het, an alle beschwernus entwent was und kant itzo gin, laufen, tanzen und reiten, doch wolt er kainen schwarzn, sonder allein ainen geschelten weisen stecken reiten, und must im Matthes Scheurl, den er ser liebet, nachreiten, und auf ine warten, als ein knecht auf seinen herrn, das den vater nit wenig freuet[67]), demnach er den gutigen herrn got, seiner gnadenreichen gaben pillich dankbar ist, und redt Jorg noch nichts, lacht allein und kennet den vater bald und wolt nit von im.

[fol. 73b:] Item mein bruderlicher freund Jorg Neusesser hat den 7 Novemb. meinem sun Jorgen zu seiner gedechtnus geschankt, ein schöne erzstufen und etlich rot gulden stüflein gedigen silber, aus der ainikeit, und 2 silbren g. könig Ludwigs und kongin Maria pildnus und dann grafen Stefan und grafen Lorenzn Schlicken pildnus im wert . . . . . 10 fl.

[fol. 73b:] Ich hab frauen Helena Ch. Kressin, meiner mumen den 8 decemb., von wegen meins suns Jorgen, zu neuen iar verert, einen schwarzen lidren[82]) stul, kouft ich von maister Lucasn p. 2½ fl. und hab di zeit so ich allein hi gewesn bin, bei 14 maln, mit inen geessen.

78) Am Rand: Heimkunft gen Nürnberg.
79) In der Fremde.
80) Hecke. Schm. I, 1068. Am Rand: Gorgn herbrig in der heg.
81) Randbemerkung: Schlesisch rais.
82) ledern.

Digitized by Google

Gorgn Scheurls gepet.

[fol. 74a:] Item ich kouft meinem sun Jorgen den 2 decemb. [1533] ein pelzene huseckn[83]) umb 4½ *f*, di schickt ich im gen Amberg, mit bevelch das ine Neudorfer und mein vetter Albrecht dorein kleiden und den pelz benedeien solten, mit disem gebet.

[Folgt ein längeres lateinisches Gebet (»oratio«) mit der bezeichnenden Stelle: »... ut te creatorem, recta et sancta ecclesie tue catholice fide colat.«]

Mer übersent ich im ein teschlein mit zucker mit disem gepet umbzugurten, precingat te dominus zona iusticie, ut immaculata conserves omnia mandata sua.

mer ein par pantofl kostn 32 ₰ und ein par hentschuch kostn 26 ₰, auf dem weg herab zu prauchn.

Und sein mein weib, unser sun Jorg, junckfrau Katherina Tucherin, Mathes, Annalein di Scheurl, Anna seugam, gredlein kochin, gefarn montag, 8 decemb. von Amberg gen Engltal und auf 9. gen Nbg. mit freuden vom vater entphangen. got sei lob in ewikeit amen.

[fol. 74b:] und haben meine leut auserhalb des geschickten weins di zeit nemlich 14 wochn zu Amberg sampt 10 fl. zins und holzgelt der Gerstnerin am rosmarkt bezalt und den furlon und zerung auf dem weg verzert, beileuftig 78 fl. deo gratias, das wir gesunt sein.

1534.

[fol. 75a:] Auch schankt ich eptesin und convent zu S. Clarn, der Appolonia Tucherin jartag, den 15 Januarii, zu begin, und den herrn got fur meinen sun Jorgn zu pitn 1 fl. dogegen schankten si mir ainen gutn gewürztn leckuchn.

Georgius filiolus bimus:

[fol. 83a:] Suntag quasimodogeniti. 19 aprilis. ist aus gotlicher begnadung mein lieber sun Jorg zwei jar alt worden und augenscheinlich zugenomen und gewachsen, hat noch bisher keinen aufstoss gehabt, lauft, springt, tanzt den Murascha-Tanz[84]) und ist frolich und guter ding, hat all sein freud zu reiten und zun pferden, kan noch nichzit reden, dann mamma data, verstet schier alles, der gütig herr got verleih weiter gnad, dem sei lob ehr und dank, den ich pillich lieben, eren, loben und furchten sol

[fol. 90b:] 1534 September: Veranschlagung des Gesamtvermögens, des Hausrats, der Bibliothek ꝛc. Darunter findet sich die Angabe:

und meins lieben suns Jorgen Scheurls perckwerk 7500 fl.

Weiterhin am Rande:

diligenter nota, o Georgiole, fili charissime. Daneben: Timete dominum omnes sancti eius, quoniam nihil deest timentibus eum. ps. 33. Inquirentes autem dominum, non defitient omni bono. Math. 11. hoc fac fili

83) husecken, Schaube, Mantel. Schm. I, 1184.

84) Vielleicht derselbe Tanz, der sich bei Czerwinski: »Die Tänze des XVI. Jahrhunderts« ... Danzig 1878. 8°. S. 121 unter dem Namen »Die Moriske« findet. (Tanz eines Knaben mit geschwärztem Gesicht.)

Digitized by Google

mi Georgiole et vives et abundabis, hoc det tibi piissimus et misericors dominus noster Jesus Christus. Sollicitudo autem est mater divitiarum: Attamen divitie si affluant, noli apponere cor, sed his utere ad honorem creatoris et pauperis alimenta.

[fol. 95b:] Item sunabent den 21. novembris hab ich mein testament geendert, zu erben Jorgn Scheurln und zu aftererbn Albrechtn Scheurln mein lib sun instituirt und zu vormundern gesetzt doctor Christof Gugeln, Jorgn Neusesser, Gothartn König, Linhartn Thoman und mein weib. Gleichwol hab ich noch keinen gepeten, auserhalb Neusessers ꝛc.

[fol. 95b:] Oratio pro Georgiolo Scheurl: Item als frau Katherina Pirckamerin und convent wi hioben geschriben stet, meinen sun Jorgen in templ statuirt und geopfert [haben], haben si gesungen das responsorium Benedicite deum ꝛc.

1535.

[fol. 103a:] Benedictus deus in donis suis. den 19 aprilis, als ich gen Perching riet [ritt], ist mein lieber sun Jorg Scheurl drei jar alt worden, hat dises iar ganz keinen aufstoss gehabt, ist gar nichzit gefallen, liebet di muttern herzlich, libet was rot ist, von wein und kleidern, trinkt gern wein, sunderlich roten, ißt gern fisch, krebs, hirn, ist stets frolich und guter ding, kreint nimer nit, libet aus der masn ser pferd und was zur reuterei dinet, padt gern, reit und vert gern. kan noch nichzit reden, dann data mamma, aia, das ist Albrecht, zin und wein, ist ser merklich, hat vast einen guten verstand, verstet schir alles, furcht di ruten über aus ser, vermaint etwan dem vater und der ruten zu entloufen, der gutig herr got sei gelobt und verleih im gnad in seinen wegen erzogen ze werden.

[fol. 104a:] Item bei m. g. herrn grafen Jeronimum und grafen Lorentium den Schlicken hat Jorg Neusesser zu sant Jorgn tag unterbracht an beheimischen gelt meinem vettern Albrechtn 4000 fl. und meinem sun Jorgn 1000 fl.

[fol. 105b:]

Benedictus deus in donis suis. dinstag den dritten Augusti, anno gotlicher menschwerdung 1535, gerad zu zwelf urn des halbn segers, ward mir geborn aus gotlicher begnadung mein neudtes[85]) kind, mein sun Christof und anhaims zu vesper zeit getouft, den hueb [fol. 106] aus der tauf, mein guter freund Johann Neudorfer rechnmaister an stat und von wegen meins lieben und getreuen freunds Jorgn Neusessers im Joachimthal, der mir zu vor solichs auf mein pitlich ansuchen zu dank zugeschriben het, di potschaft kam mir über tisch, auf der hochzeit meins oheims Anthonien Tuchers vnd Junckfrauen Felizn Im Hoff, in hrn. Endresn Im hof behausung, meinem frumen gutigen lieben herrn got sei lob ehr preis und dank in ewikeit, der verleih im kraft und macht. Auf volgenden donerstag ward mein sun Christof aus der wester gepadt.[86]) Schankt ich Anna hebammen ainen Lorentzer

85) neudtes verschrieben für neuntes.

86) Siehe Anm. 23 S. 98.

Digitized by Google

gulden, iren maiden 3 zwelfer und het zu gast frauen Helena Christof Kreßin, Margreta Endres Tucherin, Ursula Fritz Tetzlin, Katherina Ieronimus Fütrerin; Doctor Christof Guglin, Ursula Seufrid Pfinzingin, Barbara Hans Koburgerin, Anna hebammen, mein geschweien Anna Albrecht Scheurlin, und wir assn zimlich gut milaunen[87]) und waren frolich und leichtsinnig, guter ding lobten und preistn got.

[fol. 106a:] Sunabent, 7. Augusti, gegn abent, als mein ander lieber sun Christof elter dann vir tag[88]) alt worden, derhalbn ich nie reicher waß, kam potschaft, das unser aller herr, di Romisch kayserlich M[t][89]) die bevestigung La Goleta[90]) sambt dem geschloß und stat Tunis[91]) gwaltiglich erobert, das ich acht meinem neu gebornen sun und der ganzn christnhait ein gluckliche zeitung sein.

[fol. 106b:] Das ist aber war und verfolgt statlich: den 14 Julii hat unser herr kaiser Goleta gewonnen, den dritn Augusti ist mein liber sun Christof von gots gnadn geborn, den 21 Julii hat kaiserlich M[t] gschloß und stat Tunisy gewunnen, 4 tag und nacht geblündert vnd trefnliche anzal geschütz schiffung und vil guts gewunnen. die zaitung komen gen Maylant 9 Augusti 4 stund nach mittag und das Barbarossa mit 2000 Alarber (sic!) pferden entrunnen was, dem di kaiserischen zu wasser und land heftig nacheiltn. deo gratias. und sol am jungstn kaiserlich M[t] im Teutschland gesagt habn: Er sei dogwesn als ein pilgram, zu nehstn so er widerkom, wol er komen als ein kriegsman.

Pilgram.
Kriegsman.

[fol. 108af. (1534)]. Den 20 octob. ward mein lieber sun Christof an kindsblatern heftig krank, und über acht tag von einem inwendigen[92]) fraischlich 2 oder 3 mal berürt, dorumb gab im sein milchpeurin ein gertnerin einen samen zu trinken, darzu überkam er das versegnt[93]) und durchschlechten,[93]) das mich alles hart erschrecket und bekumret, aber mein frumer herr got verlih bald sein gnad und pesserung, dem sei lob ehr preis vnd dank in ewikeit, der verleih alzeit was sein gotlicher will und lob ist.

[fol. 108b. 1 Januarii 1535:] Aus desselben begnadung hat benanter mein sun bisher wol gewachsn und zugnomen, gleichwol an der narung kainen mangl. Er lest auch nit noch, wil fur und fur vol sein, bis es überget, und ist gut mit im auszukomen, dann so bald er hungrig wirt, ist er ser ieh, schreit und gibt kainen frid, bis er wol gessen hat, vil sagen er werd ein ander anherr werden und im gleich sehen meinem vattern.

Maister Sebastian Wagner iudiciret benantem meinem sun Christof den 3 dec. Er wurd sein rund behend trutzig seiner sachen recht haben wollen, und sich nimant maistern lasen, und etwan nit bald gute wort aus

87) Melonen.
88) Sein verstorbener Bruder Hieronymus war gerade vier Tage alt geworden.
89) Feldzug des Kaisers gegen Haradin Barbarossa.
90) Goletta.
91) Tunis.
92) Rotlauf. Schm. II, 240.
93) Masern. Vgl. Grimm W. B. II, 1667.

Digitized by Google

geben, und grosers leibs sein dann sun Jorg, der tetig und nit zu gros noch zu klain sein wurd, itzo aber ist er ein bos bublein, und doch dem vater lieb. vacht an zu schwatzn, wen er gern wein und met trünkt, und zucker candet[94]) eß so ist im ein gred[95]) im hals besteckt, So ist er haiser und hat di husten, das schir fur und fur beschicht, und acht sich der mutter bei weitem mer dan des vatern. Er hat die fleckn, wi meins brudern kinder alle, und der gmain iargang[96]) was überkomen den 13 dec. vnd 12 tag in der stubn gelegn und sich doch wenig anfechtn lasn.

1536.

[fol. 121a:] Item di weil wir schuldig sein, aneinander guts zu tun und sunderlich armen freunden[97]), wie Meinander sagt, recordare dives existens pauperes iuvare, hab ich Mathesn Scheurln von Dillingen und sein schwester Annala mitwoch den 13 octob. 1532 vnd, auf des Annala absterben, ir schwester Ketterla den 8 Januarij 1534 zu erzihen angenomen ꝛc. ꝛc.

Jorg vom Rotenhan.

[fol. 122b. 1. Januarii 1536:] Item diweil herr Sebastian vom Rotnhan ritter vnd doctor, ein gelerter namhafter redlicher Frank vor 37 jarn zu Bononien[98]) mein schulgesel und bis in sein absterben —[99]) mein liber und guter freund gewesen ist, und domit auch mein liber sun Jorg Scheurl, mit erlicher geselschaft erzogen wurd, hab ich seins brudern Hansn von Rotnhan zu Rentweinsdorf[100]) sun Jorgen, seins alters 6 Jar und 8 tag, den 23 Augusti 1535 in mein behausung angnomen zuerzihen, zu guten tugenden und sitten, und lernen zu lasn, unbenant ainicher zeit, noch kostgelts, mer umb freuntschaft willen, hab bisher nichzit entphangn und bin unverbunden und wol zufriden was mir sein vater und mutter Margreta von Seckndorf geben oder nit geben. Ir voit zu Hebelsried[101]), gewislich ein beschaiden verstendig und seiner herschaft getreu man, haist Jobst Dhein, wie sein sun.

Jorg Neusesser junior.

[fol. 122b:] Der ist zu mir komen dinstag den 9. Novembris nehst verschinen, seins alters auf S. Niklas tag 12 jar alt, den hab ich in mein haus und an meinen tisch angnomen, auszuzihen und lernen zu lasn, im auch zucht er und veterliche guthait zu beweisen ꝛc. ꝛc.

[fol. 124a:] Anna seugam:

Item ich hab die Anna auf 27 Aprilis 1532 gedingt umb 8 fl. und ir darzu allerlei geschenkt, dorumb das si meinen liben sun Jorgn gemuttert, und sein bisher gewartet und er ir gute gnad hab, volgent hab ich ir ein zeit

94) Kandiszucker.
95) Fischgräte.
96) die Kinder in seinem Alter.
97) Verwandten.
98) Bologna.
99) Platz frei gelassen, wohl zu künftiger Eintragung des Todestages bestimmt.
100) Markt, A.G. Baunach und B.A. Ebern (Unterfranken).
101) Vermutlich Namensvariante für das später vorkommende Ebelsbach, Dorf im heutigen Amtsger.-Bez. Eltmann, B.-A. Haßfurt, Unterfranken.

Digitized by Google

lang 6 fl. geben und gib ir seint aller hailigen tag, doran si aller ding bezalt gewesen ist, 4½ fl.

[fol. 124a:] Katherina von Staflstein seugam Hansn Fuchsn tochter.

Als mein lieber sun Christof geborn ist dinstag den 3 Augusti 1535. hab ich im das Ketterla, in zu muttern gedingt den 5. Augusti umb 8 fl. ein jar. und ein gulden leikauf, dofür hab ich ir itzo zum neuen jar geschenkt tuch zu ainem unterrock, und irn solt auf lichtmes künftig zalt 2 fl.

Milchpeurin.

[fol. 124a:] Item meiner baider sun milchpeurin di Linhartin in Peter Schneiders garten hinter der vesten, gibt alle tag herein 3 seidla guter milch umb 3 ₰ tut ein virtail iars 9 ß 3 ₰ und ist zu aller hailign tag zalt gewesen /.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

[fol. 125a:] und di benant Agnes Perin hat meinem lieben sun Christofn ain gut gesotten pulver für das fraislich eingeben, das in neben gotlicher begnadung bald und wol geholfen hat. der sei lob ehr und dank ꝛc.

[fol. 127b:] Mer zalt ich den 2 feb. Linhartin gertnerin meins suns Christof auch Jorgen milchpeurin des tags 3 seidlein milch 3 ₰ tut ein virtl jars von omnium sanctorum bis her — — — — 1 fl. 0 ß 21 ₰.

[fol. 130b. Mai 1536:] Meiner seugammen Ketterla von Staffelstain 2 fl. Jorgn mait der Anna 1 fl. ein halb ort irn lidlon . . . . Walpurgis.

[fol. 134a. 1536, Prty, nach Laurentii:] Es verlassen den Dienst u. a.: Anna Hofmanin, di meinen liben sun Jorgn gemuttert und 4¼ iar treulich erzogn hat, der schankt ich zu samt irem lon 4 halb Joachimtaler, und Katherina von Staffelstain, di meinen lieben sun Christofen ein iar gemutert hat, den man nun entwenen muß, der zalt ich iren austendigen virtail iarlon 2 fl. und schankt ir auch von irs suns wegen 2 halb Joachimtaler. do was vil wainens ꝛc.

[fol. 139a:] Item als ich Hansn vom Rotnhan zu Rentweinsdorf[100]) seinen sun Jorgen den 23 Augusti 1535. in di kost angnomen hab, hat mir sein voit zu Ebelsbach[102]) den 5 octob. zalt kostgelt das vergangn iar 28 fl. vil dargelihns gelts 5 fl. 6 ß 11 ₰.

[fol. 139a:] Item ich kouft [von Melchior Beyr] den 11. Nov. ein pecher den ich Gorgn schenkt. wigt 11 lot 1 q 1 ₰.

1537.

Christof Schewrl ambulans:

[fol. 155b:] Item Christina Neusesserin hat irm poten [Paten] Christofen Scheurln geschenkt ein podkittelein ausgenet mit gold und seiden lustig und kunstlich, der hat angefangen zu gin allein, suntag Letare, 11 Martii 1537, als er alt was 19 monat und 7 tag. dorumb sein vater als von seinem sun sunderlich geliebt, einen frolichen Letare het, gott den herrn got lobet danket und bat umb gnad das baide seine sun gin mochten und wandern in seinen hailigen wegen und gepoten amen.

102) s. d. vor. Anm.

[fol. 157a:] Linhartin milchpeurin, meins suns Christofen tegliche milch 9 ß 3 ₰.

Sun Christof.

[fol. 159b. Augustus. 1537:] Item an heut freitag den 3 Augusti zu 12 urn des halben seigers ist mein gelibter sun Christof Scheurl zwei jar alt worden, und aws gotlicher begnadung dises iar nur wol gesunt gewesen, leibig und vollig worden, hat ser gewachsn und zugnumen, hat letare vergangen angefangen zug in, aber doch nichzit zu reden, dann da und ma, auch bisher gar nichzit trunken, dann ein gute warme kuemilch, di er wol zechen mag, got gesegn ims, und ist zumal ein schoner, frolicher holtseliger pueb, der den vater ser liebet, und mit ofnem weiten maul an ine felt und kust, und widerumb von im herzlich geliebet wirdet, in masen er auch sein mutter überaus ser libet, und grose naigung zu pferden hat, erzaigt sich auch, als ob er gern peten wolt.

Sun Jorg.

Der gleichn wehst auch sun Jorg aus der masn ser, ist auf 19 Aprilis 5 jar alt worden, pet gern, kan noch nit r sprechen, aber zu tisch peten, lateinisch, pater noster, ave maria, simbolum, decem precepta, Benedicite, Ego sum dominus deus tuus, summa legis und der gleichn mer, hat lust zun pferden, kurzweilt gern, begint den vater mer zu lieben, dann vor 3 jarn, von dem allen der vater in seinen alten tagen die hochst ergezlikait und freud hat, und die beid sun fur seinen grosten reichtumb acht und helt hoher dann ein furstentumb, wi sich auch Jorg nent einen pfalzgrafen und herzog Jorg ze Vischbach. trinkt aus der masn gern wein, ist gern wol, und hat freud zu gulden hembden und seiden claidern. In suma ich lob preis ehr und dank, got meinen herrn, der grosen gnaden, flelich pittent, mir sein gotliche gnad zuverleihen, beide meine herzlibsten sun zu erziehen, in seinen gotlichen gepoten und wegen, das beger ich und pit vom ganzem herzen, und wer mir di hochst freud auf erdrich. das verleih mir und inen der frum gutig und barmherzig mein libster herr und got, dem sei allein lob und ehr in ewikeit Amen.

[fol. 161b: Gewinnanteile der Söhne.]

[fol. 162b. März 1537:] . . . . und meins lieben suns Christofen, der noch bisher kainen andern trunk tun hat, milchpeurin di Linhartin, alle tag 3 seidlein milch ꝑ 3 ₰. Tut von Walb. bis 1. Novemb. 2 fl. 1 ß 12 ₰.

1538.

[fol. 165b. A. dⁱ 1. Januarii 1538:]

Ein gluckselig neu jar und vleisige haltung der gepot gots, verleih uns allen, sunderlich meinen libsten sunen Jorgen und Christofen, denen hab ich nachvolgende verzeichnus an heut den ersten tag Januarii einschreiben und zu ainem neuen jar schenken wollen, mein dobei zu gedenken.

Wiwol sich niemant an juditia lasen, noch dorauf vil pauen sol, hab ich doch von jugent auf di selben nit verachten wollen und sundre naigung darzu gehabt, wol wissent, das si vilmaln velen und herwiderumb auch mermaln

Digitized by Google

zutreffen, dorumb wil ich auch meinen liebsten sunen dis orts summaris auszihen, was mir mein tag judicirt und pronosticirt ist.

— — — — — — [fol. 165b—171a: Wiedergabe solcher Prophezeihungen[103].]

[fol. 166a:] Kurzlich nach dem ich von Rom wider gen Bononien[104]) kam, macht ich kuntschaft mit ainem vast berumbten chyromantico von Mirandula[105]), so von diser kunst des hendsehens getruckte puchlein hat ausgin lasen, der urtailet mir, wo ich verharret im studirn, wurd ich gros ehr haben und zeitlich selig sein, ich wurd mein gut mern und reich sterben, ich wurd in allweg wol sterben und reich, es wurd mir nach 40 jarn glucklich zustin, bis in tod, um die 75 jar. Mir werden zwen sun bei leben bleiben, und der ain, ein überaus groß man werden[106]). Ich wurd gros gluck haben, bei fursten und herrn.

[fol. 171b. 1538, 9. Jan.:] Mein lieber sun Jorg Scheurl von gots gnaden wird auf 19 aprilis 6 jar alt, wechst so ser, das er ganz durr und hager ist, und etwas ein lenglet angesicht hat, mag wol lernen, hat lust darzu, lernt den Donat lesen, kan berait auswendig und betet dem vater vorm tisch, doch mit zugetonen henden, domit er kein kind geachtet werd, Orationem dominicam Math. 16, Salutationem angelicam Luc. 1., Simbolum fidei, Decem praecepta Exo. 20, Ego sum dominus deus tuus, fortis zelotes, visitans iniquitatem etc. Exo. 20, diliges dominum deum tuum. Math. 20, Consumatio itaq. legis. Rom. 13, omnia quaecumque volueritis. Math. 10, perfectio legis Christus. Rom. 10, Cantum Marie Luc. 1. Si in praeceptis meis ambulaveritis etc. etc.

Vil schoner spruch.

Gleichwol kan er noch nit r oder — [107]) sprechen noch volkumenlich reden, schwatzt doch vil, freut sich der pferd und reutens, hat lust zu gulden hembden, wais wer im ain ides unter den zehen geben hat, tregt gern seidene wammes und gute claider, ist aus der masn gern krebs, hirn und gute pisla, trinkt gern roten und neuen wein, tut mermaln einen guten sauf, stets frolich guter ding, gesunt, get in sprungen, het den vater lieber dann anfangs sein mutter, di er noch mamma haist, und bruder Christof, der gutig herr got benedei in, amen.

[fol. 172a gl. Dat.:] Christof Scheurl mein lieber sun von gots gnaden, wird itzo auf kunftig 3. februarii drithalben jars, zecht teglich bei ainer

103) u. a. erzählt Dr. Ch. Sch. ans seiner eigenen Kinderzeit [fol. 165b]: Di weil ich ein kind was, spilet ich mit korblein, hing die an di tischecken, und begeret dero ümer mer, das mein vater sprach, Nun wil ich dir korb gnung koufen, es sei dann, das ich kainen vail find?

Do ich erst geborn ward, und mich mein anfrau von der erden vom stroe aufhub, und ich so einen grosen kopf het, sagt sie: Stirb liebs kind, wen du wilt, so stirbt deinem vater ein gros haubt.

104) Bologna.

105) Mirandola bei Modena.

106) Am Rand hat der Sohn Christof bescheidenen Sinnes angemerkt: filii magni — quo ad staturam, verum dixit.

107) Lücke.

Digitized by Google

maß, guter gewelbter[108]) warmer kue milch, di schmeckt im wol, hat noch bisher kainen andern trunk tun, dann milch, tut im recht, hat laufen lernen zu mitvasten[109]), kan noch nichtz reden, denn data mama, nain, ja verstets als, hat aus der masn ein schon rund angesicht, ein weiser har, dann bruder Jorg, überaus ein schoner freuntlicher holtseliger bueb, hengt stets an der mutter, hat den vater mechtig lieb, halst, schmuckt[110]), musslt[111]) und tut im schun, wart auf in, so er aus der schreibstuben zu tisch get, sucht im seinen loffl und messer zuweg, ist wol zu zihen, bisher nit gevallen, keint [sic!][112]) nit, kreist[113]) nit, gesunt wie ein fisch, wol leibig, nimt wol zu, stark und dick wie sein bruder, roslet[114]), wol geferbt, und eins edlen guten verstands, aus der massn zwai schone schwarze augen. haben ser lieb anainander, herwiderumb het si der vater bed zugleich ser lieb und all sein freud ergetzlikeit und reichtumb an disen baiden sunen, do mit in der gutig barmherzig herr got in seinem alter so gnediglich begobt und fursehen hat . . . [Gebet].

[174b. 1538, 9. Febr.:] Item ich het zalt der Linhartin fur meinen liben sun Christofn der noch nichzit anderst zecht, dis quartal bis auf lichtmes al tag 3 ℌ p 3 seidla milch 9 ſ 3 ℌ.

[181 b. 1538, Juli:] . . . und maister Lamprechtn, meins lieben suns fechtmaistern, im schwert 1 fl.

Meins suns Christofen milchpeurin, ein tag ein moß p 2 ℌ. 6 ſ 2 ℌ. der noch bis her anderst nichzit trinkt.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

dem gutigen herrn got sei preis lob ehr und dank, der verleih meinen liben sunen Jorgen und Christofen sein gotliche gnad, das sie seine heilige gepot treulich halten, auch gern zalen, und in irem tun ordenlich und vleisig sein, so werden si auch reich, wie geschriben steht: Solicitudo est mater divitiarum. divitie si affluant, nolite apponere cor. Benedictio illius quasi fluvius inundabit. eccl. 39.

[183a. 1538:] Item dinstag 13 Augusti ist Jorg vom Rotenhan widerkumen von Rempersdorf[115]) hat mir zalt dises jars, so sich enden wirdet 23 Augusti kostgelt, als nemlich fl. 28, die hob ich einnemen lassen Melchior Peyrin[116]) goltschmidin.

[fol. 189b:] Linhartin milchpeurin meinem lieben sun Christofen, der überaus heftig grintig ist, einen ser flisenden kopf hat und noch nichtz dann milch trinkt, des tags 3 seidlein, tut des virtl jars 1 fl. 0 ſ 19 ℌ.

108) Milch, die bei ruhigem Stehen den sich über der Oberfläche wölbenden Rahm erzeugt hat.

109) Mittwoch vor Laetare.

110) schmucken, schmiegen. Schm. II, 544.

111) sonst muscheln, sich anmuscheln, sich anschmiegen.

112) statt: greint.

113) kreischt.

114) von rosiger Gesichtsfarbe.

115) = Rentweinsdorf. S. Anm. 100 S. 111.

116) Melchior Baier, Goldschmied in der Bindergasse. Sein Name kehrt in unserer Vorlage immer wieder. Fol. 226a heißt ihn Dr. Scheurl ausdrücklich seinen Goldschmied. Mehr über M. Baier bei Hampe, Nürnberger Ratsverlässe. Einleit S. XIII und Bd. I nr. 3080 mit Anm. 2, in der die bezügl. literarischen Nachweise beigebracht werden.

Digitized by Google

[fol. 202b. 1. Februarii 1539:] Linhartin milchpeurin mein sun Christofen alle tag 3 seidla milch, dieweil er noch nit anders tringt, tut 9 ß 1 ₰.

[fol. 207a. 1. März 1539:] Kurze Notiz zur gleichen Ausgabe.

[fol. 211a. 1 Aug.:] meins liben suns Christofen milchpeuerin ein tag 3 seidlein milch, die er genzlich und sunst nichzit auszecht, 1 fl. 0 ß 21 ₰.

[fol. 211b. 30. Aug.:] Christofn milchpeurin 1 fl. 21 ₰.

[fol. 215a. 31. Okt.:] der milchpeurin sun Christofen di vergangen 13 wochen alle tag 3 seidlein milch zupringen ℔ 3 ₰ tut 1 fl. 0 ß 21 ₰.

[fol. 217a:] Item als ich Keterla Scheurlin Linhart Scheurls tochter, nach absterben irer schwester Annalein, 4 jar in meinem haus erzogen, und si aber zu aller posselarbet[117]) gebraucht und der maid maid gewesn ist, das si weder gotsvorcht peten lesen noch spinnen gelernt hat, hab ich sie aus angezaigten ursachen donerstag den 11. decemb. zu Kungunten Scherbin unter der vesten gelasen, und ir gedingt zu geben ein jar 14 fl. und auf di kreuzwochen ainen Joachimstaler zu ainem leikouf oder taler. Ich zalt ir sunabent 20 Martii ¼ kostgelt 3 fl. 4 ß 6 ₰.

[fol. 217a:] Item Steffan Merten mein schreiber ist seins lons des ersten jars, so sich auf 6 dec. geendet hat, bezalt, nemlich 8 fl. für Fabian Mulzn und Jorgn vom Rotenhan. darzu schankt ich im von der Kinder rechnung und anderm zu schreiben 2 fl. und gib im das jar von beden meinen sunen zu leren 2 fl. und was er weiter erdinet.

1540.

[fol. 221a:] Georg Scheurl mein lieber sun ist aus gots begnadung anheut montag nach Jubilate 19 Aprilis, 3¼ stund auf den tag alt worden acht jar. dem sei lob ehr preis und danksagung in ewikeit. der verleih im sein gotliche gnad das er aufwachs in seinen heiligen gepoten, und alt werd, wi hioben a. z. 12 eingeschriben ist.

[fol. 221a. auf walburgis = 1. Mai:] Meins lieben suns Christofen milchpeurin des tags 3 ₰ für milch, seinen wein und pier, tut 1 fl. 21 ₰.

[fol. 224b:] Item a. di. dito. 3. Augusti, doran mein lieber sun Christof zu mittag, aus gotlicher begnadung alt worden ist 5 jar. der herr got geb lenger nach seinem gotlichen willen, dem sei allein lob ehr glori und danksagung. was mir Pirckman schuldig . . . (folgen die Posten).

1541.

[fol. 247a. Nov.:] Item ich hab zalt maister Petern von Hausen meinem balbirer hausarmen leuten umb gots ehr auszuteilen, wi vormaln fl. 3 ein ort, und sunderlich der Anna seugammen meins suns Jorgen den halben tail zu geben, den erfult ich ir mit 1½ orten, domit si den hauszins bezalen mocht.

Mit herzlichem Dank gedenke ich auch an dieser Stelle der ausgezeichneten Beihilfe, die mein Freund Dr. August Gebhardt-Erlangen mir gelegentlich der Revision des Textes und der endgiltigen Fassung der Anmerkungen durch vielfache Nachweise und Verbesserungsvorschläge hat zuteil werden lassen. H. H.

117) Geringe Arbeit. Vgl. Schm. I, 410.

ÜBER EINIGE NEUERWERBUNGEN DER SKULPTURENSAMMLUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. W. JOSEPHI.

(Mit 2 Tafeln.)

Die umfangreiche Skulpturenabteilung des Germanischen Museums erhielt in den letzten beiden Jahren sehr erhebliche Bereicherung; die bedeutendsten Stücke, und zwar zunächst die dem Mittelalter enstammenden, sollen im Folgenden einer Besprechung unterzogen werden.

An erster Stelle ist der weniger künstlerisch als kunsthistorisch wertvolle Kruzifixus (Pl.-O. 2056, Taf. VI) zu nennen, der unter die im Jahrgang 1905 dieser Mitteilungen S. 89 ff. behandelten Frühwerke der Holzplastik einzureihen ist. Seine Erwerbung war für das Museum um so erfreulicher, als er die nur sehr lückenhaft vertretene Übergangsgruppe zwischen den Frühwerken gotischen Stils und der reifen Plastik des beginnenden XV. Jahrhunderts anschaulich vertritt. Bisher besaß das Germanische National-Museum nur einen kleinen Kruzifixus dieser kunstgeschichtlich wichtigen Epoche (Pl.-O. 308), während einerseits die Frühzeit mehrfach (Pl.-O. 33, 34, 35, 36. Vgl. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. 1905. S. 125 ff.), andrerseits aber vor allem die Spätzeit durch ganz hervorragende Exemplare vertreten ist.

Der nackte, nur mit dem bis über die Kniee reichenden Lendentuch bekleidete lebensgroße Christus hängt mit übereinander gelegten Füssen, von drei Nägeln durchbohrt, am Kreuze. Die Körpermittellinie ist eine fast gerade, nur eine ganz leichte Ausbiegung der rechten Hüfte bewirkt eine Abweichung. Das mit einem gewundenen Doppeltau, dem Dornenkranz, gekrönte Haupt, an dessen rechter Seite sich noch ein Arm des aus Eisen geschnittenen lilienförmigen Kreuzesnimbus befindet, ist ein wenig nach rechts geneigt und vorwärts gesenkt; die Arme sind durch das Gewicht des Körpers aus der Horizontalen abgelenkt. Der auffällig schmale Kopf hat lockiges Haupthaar und einen kurzen straffen Backen- und Kinnbart. In der rechten Brust befindet sich eine zackige Wunde, unter welcher, wie auch unter den Wundmalen der Füße, der Blutstrom plastisch wiedergegeben ist. Das Lendentuch hat an beiden Seiten lange, reichgefältete Überschläge.

Digitized by Google

Das Material des Körpers ist Lindenholz, das des Kreuzes ist Fichtenholz.

Die Länge des Körpers Christi von der Hauptesmitte bis zu den Zehen beträgt 167 cm, die Breite der ausgestreckten Arme 154 cm. Das Kreuz hat eine Höhe von 210 cm und eine Breite von 162,5 cm.

Die Figur ist vollrund gearbeitet, aber hohl; sie scheint demnach aus Teilen zusammengesetzt zu sein, was unter der starken Übermalung im Einzelnen nicht festzustellen ist. Die Bemalung ruht auf Kreidegrund mit gelegentlicher Leinenunterlage, doch stammt die oberste Schicht zweifellos erst aus der Barockzeit: Weiß und Rot herrschen vor. Die ursprüngliche Färbung nachzuweisen war angesichts der schlechten Erhaltung der wenig von einander unterscheidbaren Farbschichten unmöglich.

Das Kreuz, das keine Grundierung besitzt, scheint einfarben braun angestrichen gewesen zu sein; über dem Haupte Christi findet sich die Darstellung von Flammen. Die Rückseite ist flammenartig in Rot und Gelb ornamentiert.

Im Gegensatz zu der Erhaltung der Färbung ist das Holz verhältnismäßig intakt geblieben. Es fehlen nur die drei ersten Finger der rechten Hand, die vier letzten Zehen des linken und sämtliche Zehen des rechten Fußes; ferner sind noch kleinere Wurmfraßdefekte vornehmlich an den Ohren und an den Zipfeln des Lendentuchs zu konstatieren. Von dem vertikalen und dem linken Arm des wohl nicht ursprünglichen eisernen Lilienkreuznimbus finden sich nur noch die angenagelten Stümpfe.

Ergänzungen lassen sich unter der späteren Farbschicht mit Sicherheit schwer nachweisen; sicher sind nur der vierte und fünfte Finger der rechten Hand hinzugefügt.

Auf der Rückseite des Kreuzesstammes findet sich die nachstehende, im Einzelnen schlecht lesbare Inschrift:

dises Crucifix ist Anno
1699 mense 7bri aus
dem bein haislein hie
her auf S. Ulrich (?) gesetzt
warden.

(Abgesehen vom letzten Worte ist die vierte Zeile fast unleserlich).

Damit ist zweifellos der Zeitpunkt für die Fertigung des Kreuzes, sowie für die Erneuerung der Färbung des Körpers gegeben. Derselben Zeit dürfte auch wohl der eiserne Kreuzesnimbus angehören, ebenso die drei Eisennägel, die, wenigstens an den Händen, in keinen Beziehungen stehen zu den durch das Hängen aufgerissenen und verzerrten Wunden.

Die Herkunft der Arbeit steht nicht fest; sie wurde in Konstanz im Kunsthandel erworben und sollte sich gemäß den Angaben des Vorbesitzers ehemals im dortigen Dominikanerkloster, dem heutigen Inselhotel, befunden haben. Die Richtigkeit dieser Angaben war nicht nachweisbar; sie ist möglich, doch gibt die obige Inschrift zu gewissen Bedenken Anlaß. Die Nennung des Heiligen Ulrich, falls dies Wort richtig entziffert ist, würde ja in erster

Digitized by Google

Linie nach Schwaben weisen, doch ist das kein Grund, der schwerwiegender gegen die doch immerhin wahrscheinliche Herkunft aus Konstanz oder dessen Umgebung sprechen würde. Infolge der unentwickelten Stilphase läßt sich eine örtliche Zuweisung aus einem Lokalcharakter künstlerischer Art nicht vornehmen: künstlerische Stammesschattierungen finden an diesem rohen Werke noch keinen Ausdruck.

Als Entstehungszeit wird die Mitte oder die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts anzunehmen sein. Die richtige Datierung derartiger Kruzifixe ist erschwert, weil bei diesem einfachen Motiv der bei jeder mittelalterlichen Figur doch in erster Linie maßgebende Faltenstil der Gewandung nur untergeordnete Bedeutung besitzt. In den deutschen Kunstinventaren hält sich deshalb die Datierung meist in sehr weiten Grenzen und begnügt sich in der Regel mit der Feststellung des Jahrhunderts.

So viele und dem hier behandelten Exemplare künstlerisch nahestehende, oft sogar überraschend ähnliche Kruzifixe der deutsche Denkmälerbestand aufweist, so wenige datierte Stücke finden sich unter ihnen. Unter den datierten Erzeugnissen der Großplastik kenne ich kein einziges, das stilistisch mit dem Kruzifix des Germanischen Museums in enge Beziehung zu bringen wäre. Und Vergleiche mit kleinplastischen Werken, denen ganz andere Voraussetzungen zu Grunde liegen, bergen — ganz besonders dann, wenn man nicht nach den Orginalen zu urteilen Gelegenheit hat — bedenkliche Fehlerquellen in sich. Trotzdem kann man allgemein wohl die Behauptung aufstellen, daß beispielsweise der Kruzifixus des Grabower Altars von 1379 in der Hamburger Kunsthalle (Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin III. Lichtwark, Meister Bertram) an Körperdurchbildung, natürlicher Auffassung, seelischer Vertiefung und Stilisierung der Stoffältelung erheblich fortgeschrittener ist als der hier behandelte. Allerdings war auch der Plastiker des Grabower Altars, mag er nun Meister Bertram geheißen haben oder nicht, ein für seine Zeit hochbedeutender Künstler, was von dem Verfertiger des Konstanzer Kruzifixes wohl nicht behauptet werden darf. Ebenso ist der Kruzifix des Schrenkaltars in der Peterskirche zu München (v. Bezold und Riehl, Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. I. Oberbayern. Tafel 170), der, vielleicht nicht mit Recht, auf 1376 datiert wird, wesentlich entwickelter. Ziemlich nahe dagegen steht ihm der bei von Bezold und Riehl, ebenda, Tafel 89 abgebildete Kruzifixus auf dem Grabstein des Joh. Lapic(ida) von 1380 in Mittenwald. Es ist dies Beispiel aber ein Relief in Stein, sodaß die Vorbedingungen andere sind.

Im allgemeinen dürfte aus diesen Vergleichen hervorgehen, daß der Nürnberger Kruzifix stilistisch etwas altertümlicher ist, als jene allerdings führenden datierten Stücke, und demnach wohl in die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts zu setzen sein wird. Gegen eine noch frühere Zeit spricht das schon ziemlich reich- und weichfaltig angelegte Lendentuch, das somit schon auf die konsequent allerdings erst zu Beginn des XV. Jahrhunderts einsetzende Stilphase hindeutet. Die Fältelung an den Säumen der Überschläge ist zwar noch flach und unplastisch, zeigt aber, allerdings nur zeichne-

Digitized by Google

risch angedeutet, bereits die sich zu Beginn des XV. Jahrhunderts zu plastischer Fülle entwickelnden Röhrenfalten. Wenn der in den Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1905, S. 133 abgebildete Kruzifix aus dort angeführten Gründen an das Ende des XIV. Jahrhunderts gesetzt werden mußte, so beweist der Vergleich, daß der hier behandelte nur eine Vorstufe dazu repräsentiert und daher etwas früher zu datieren ist.

Von undatierten Stücken möchte ich einige anführen, die mir zeitstilistisch dem Nürnberger Exemplar besonders nahe zu stehen scheinen. Vor allem ist dies der Kruzifix der katholischen Pfarrkirche zu Kendenich. (Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. IV. Bd. Die Kunstdenkmäler des Landkreises Köln. Fig. 71: »XIV. Jahrhundert«), wie auch die Kruzifixe von Ahlen und Sünninghausen (Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmale von Westfalen. Kreis Beckum. Beide als »gotisch« datiert) hier angeführt werden können. In der Durchbildung des Körpers haben die Kruzifixe von Aplerbeck (im städtischen Museum zu Dortmund. Ludorff, ebenda. Kreis Hörde: »Übergang«), in der Gaukirche zu Paderborn (Ludorff, ebenda. Kreis Paderborn: »gotisch«), sowie auch das Triumphkreuz des Güstrower Doms (Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Bd. IV: »Mitte des XIV. Jahrhunderts«) große Ähnlichkeit. Auch auf den in den Mitteilungen der K. K. Centralkommission VII. Neue Folge. 1881. S. 133 behandelten Silberkruzifix im Domschatz der Metropolitankirche zu Görz (»XIV. Jahrhundert«), sei als Analogon hingewiesen.

Die Stufe künstlerischer Entwicklung und künstlerischen Könnens, die sich in diesem Denkmal ausspricht, ist eine recht tiefe: das Sehvermögen des Künstlers und seine Fähigkeit, das Gesehene zweckentsprechend wiederzugeben, ist noch wenig entwickelt. Der erste Eindruck, den das Bildwerk auf den Beschauer macht, ist demnach ein solcher roher Handwerklichkeit. Ästhetisch bedeutet das Bildwerk wenig, sein Wert liegt lediglich in seiner kunsthistorischen Stellung, die es allerdings mit einer Anzahl sehr ähnlicher Werke, insbesondere solcher in der Provinz Westfalen (vgl. das Ludorff'sche Inventar) teilt.

Vor allem merkwürdig mutet das Ringen des Meisters an, anatomische Details, vor allem an der Bauchpartie, zur Darstellung zu bringen. Das kugelige Heraustreten der Eingeweidemasse ist zwar an sich bei dem hängenden mageren Leichnam möglich, dürfte aber in Wirklichkeit schwerlich in dieser gewaltsamen Weise vorkommen. Um so merkwürdiger ist es, daß eine große Zahl von Kruzifixen dieser Zeit ohne jeden anderen Zusammenhang als den der Zeit in fast identischer Weise dies Motiv vorführt (besonders Ahlen in Westfalen, Güstrow in Mecklenburg-Schwerin, Aplerbeck in Westfalen und noch andere). Noch deutlicher macht sich diese in der Darstellung zu einem Schematismus erstarrende Naturbeobachtung bei den an der Bauchhöhle abrupt endenden falschen Rippen, die eigentlich nur aus parallel eingekerbten Linien bestehen, geltend. Die Brustpartie entbehrt jeder feineren Modellierung, wie auch die Extremitäten, bei denen aber wieder die allerdings völlig unverstandene und unkorrekte Wiedergabe der Sehnen auffällt, aufs rohste ge-

Digitized by Google

staltet sind. Der Kopf ist nur ganz allgemein angelegt; durch die später erneute Bemalung erscheint er lebensvoller, wenn auch nicht gerade sympathischer, als er es seiner plastischen Anlage nach verdient. Da es sich um ein Werk des XIV. Jahrhunderts handelt, muß immerhin zu Gunsten des Herstellers angeführt werden, daß er sich nicht nach der üblichen Weise über die schwierige Wiedergabe der Ohren durch einfache Negierung derselben kühn hinwegsetzte, sondern unter dem vom Haupte wegfließenden Haupthaar verhältnismäßig gut durchgebildete Ohren gestaltet hat, deren unnatürliche Stellung — sie stehen rechtwinklig zum Schädel — allerdings das Waghalsige dieses Versuches in Erscheinung treten läßt.

Über die Faltenstilisierung und deren Bewertung ist bereits oben gesprochen: sie ist eine nur andeutende und entbehrt plastischer Empfindung und Durchbildung.

Wenn wir die Neuerwerbungen in zeitlicher Reihenfolge betrachten, so ist an zweiter Stelle die wertvolle und künstlerisch hochbedeutende Gruppe der Madonna mit dem Kinde zu nennen, die als hochherzige Spende der Familie des jüngst verstorbenen Nürnberger Buchdruckereibesitzers Hans Sebald in das Germanische Nationalmuseum gelangte. (Pl.-O. 2030. Abb. 1.)

Diese Gruppe ist ein rückseits gehöhltes Hochrelief. Maria steht mit entlastet vorgesetztem linken Bein auf dem Monde, der als ein der Länge nach halbiertes liegendes Gesicht wiedergegeben ist. Der ganze Oberkörper der Madonna ist unnatürlich weit nach rechts ausgebogen, das Gesicht mit leichter Wendung nach links dem nackten Christuskinde zugeneigt, das mit übereinander gelegten Beinen auf der linken Hüfte der Mutter sitzt und von ihrer linken Hand stützend umfaßt wird. Der rechte Unterarm der Maria ist vorwärts gestreckt, die etwas nach unten gesenkte vertikal gestellte Hand macht eine leichte Griffbewegung (anscheinend um ein jetzt verlorenes Scepter zu halten). Das krausköpfige Kind blickt mit seinem etwas nach links geneigten Gesicht geradeaus. Seine linke Hand faßt eine auf dem linken Knie aufruhende stilisierende Rose, die rechte zerrt an dem Kopftuch der Mutter.

Maria ist in ein langes gegürtetes Gewand gekleidet, das in rundem Ausschnitt den Halsansatz frei läßt und faltenlos die Brust umspannt, während es die Unterschenkel in reichem Faltenwurf umhüllt und vermöge seiner Überlänge faltig auf dem Boden auflagert. Um die Schultern ist ein bis über die Kniee reichender stoffreicher Mantel geworfen, der von rechts nach links über den Unterkörper gezogen ist und in dieser Lage durch das Gewicht des Kindes erhalten wird. Dieser Mantel schlingt sich einerseits um die gehobene rechte Hand, andererseits bildete er auch an der linken Seite beim Zusammenstoß der Säume ein reiches Gewirr weicher Röhrenfalten. Eine Krone, gebildet aus einem Reif, aus dem sich in regelmäßigem Wechsel eine Zacke und eine auf stilisierten Blättern ruhende Rose erheben, schmückt das Haupt, dessen wellig aus dem Gesicht fließendes Haar teilweise durch ein von gewelltem Saum umfaßtes Kopftuch bedeckt ist. Während der linke Zipfel dieses Kopftuchs auf die linke Hüfte der Mutter herabfällt und sich

Digitized by Google

letzten Endes um den linken Oberschenkel des Kindes schlingt, wird der rechte Zipfel von dem Kinde mit seiner rechten Hand an sich herangezogen.

Das Material ist Lindenholz. Die Rückseite der flach angelegten Gruppe ist so sehr ausgehöhlt, daß hie und da infolge Durchbrechung einzelner besonders dünner Stellen Defekte entstanden sind. Das Gewicht dieser 160 cm hohen Gruppe ist ein auffällig geringes.

Abb. 1. Madonna. Französisch. 2. Hälfte des XIV. Jahrh.
Pl.-O. 2030. Höhe 160 cm.

Die Gruppe ist ausgezeichnet erhalten. Irgend welche wesentlichen Ergänzungen sind nicht nachzuweisen. Die, wie die Technik und die Richtung der Wurmlöcher beweisen, ursprünglich vorhanden gewesene Färbung ist

Google

entfernt, dafür ist aber ein leicht abwaschbarer bräunlicher Anstrich aufgetragen. Farbspuren sind nicht mehr vorhanden.

Erworben wurde die Gruppe im Kunsthandel; sie soll sich lange Zeit im Münchener Privatbesitz befunden haben.

Gemäß dem sehr charakteristischen Faltenstil, sowie der typischen Körperhaltung müßte die Gruppe, falls es sich um eine deutsche Arbeit handelte, etwa in das erste oder zweite Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts gesetzt werden. Allein gegen die deutsche Herkunft spricht die feine Durchbildung des Gesichts, die für jene Zeit etwas ganz Abnormes wäre. Man vergleiche damit etwa die im Faltenstil und Haltung sehr ähnliche, wenn auch sogar schon etwas fortgeschrittenere nürnbergische Madonna des Germanischen Nationalmuseums (Pl.-O. 37. Katalog der Originalskulpturen 1890. Nr. 80. Abgebildet bei Albrecht, Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im Germanischen Nationalmuseum, Taf. 4, sowie bei Münzenberger, Mittelalterliche Altäre Deutschlands), sowie die vielen Pietás und Madonnen dieses weichfaltigen Stils, wie sie vor allem die Kunstinventare Bayerns und Westfalens publiziert haben, um den Unterschied in der Detaillierung der Gesichtszüge sowie in der Zartheit der Wiedergabe äußerer Formen einzusehen. Soweit photographische Reproduktionen ein Urteil erlauben, muß ich diese Gruppe in den französischen Kunstkreis versetzen.

Fast ebenso wie in Deutschland hat auch in Frankreich die Kunstgeschichte der Erforschung der mittelalterlichen Plastik bis in neuste Zeit wenig Sympathie entgegengebracht. Über die Elfenbeinwerke sind wir relativ noch am besten unterrichtet; und auf diesem Gebiete der Kleinkunst zeigen sich im XIV. Jahrhundert deutlich erkennbar und in auffälligem Gegensatz zum deutschen Kunstschaffen jene für unsere Figur charakteristischen Eigenheiten in der Formengebung der weiblichen Gesichtszüge: die übermäßig hohe Stirne, die zart verlaufende und besonders an den Flügeln fein beobachtet wiedergegebene Nase, die in feinen Schwellungen modellierten Partien unter den Augen und zwischen Nase und Mund, der zarte, meist an den Winkeln etwas nach oben gezogene Mund, dessen feines Lächeln weit entfernt ist von der den deutschen Skulpturen eigenen gewaltsamen Ausdrucksbetätigung, vor allem aber die etwas schräg verlaufenden und von den Oberlidern halb bedeckten Augen. Alle diese Motive, die an der neu erworbenen Gruppe auffallen, finden sich charakteristisch wieder in den auch in Deutschland zahlreich verbreiteten Erzeugnissen französischer Elfenbeinkunst.

Neuerdings sind wir durch das treffliche Tafelwerk von Paul Vitry und Gaston Brière: Documents de sculpture française, in die Lage versetzt, auch die mittelalterliche Monumentalplastik Frankreichs in vorzüglicher Weise überblicken zu können. An der Hand dieses äußerst reiches Material bietenden Werkes ist umfassende Gelegenheit zu vergleichenden Studien gegeben, und in der Tat finden sich alle jene Momente, die bei einer deutschen Skulptur jener Zeit befremden müßten, hier, und zwar schon in frühester Zeit, deutlich und den Eindruck bestimmend wieder. Bekannt und oft bewundert ist ja dieser vornehme Liebreiz der Gesichtstypen, diese feine Durchbildung des Antlitzes

Digitized by Google

schon bei den Frühwerken monumentaler französischer Plastik, ich denke vor allem an die Werke von Amiens und Rheims aus dem XIII. Jahrhundert, denen als gleichwertige Erzeugnisse im deutschen Kunstgebiet einzig und allein die mit französischen Elementen stark durchsetzten Statuen der Kirche und der Synagoge am Straßburger Münster an die Seite zu stellen sein dürften. Dieser Stil setzt sich dann in Frankreich durch das ganze XIV. und XV. Jahrhundert hindurch fort, wofür Vitry und Brière zahlreiche Beispiele bringen (Pl. XCIII—CXVII).

Die Zuweisung dieser Figur in den französischen Kunstkreis wird äußerlich bestätigt durch die eigenartig schöne Form der Krone. In der deutschen Kunst kommen zwar ähnliche stilisierte Rosen als Zier von schapelartigen Kopfbändern gelegentlich vor, doch eine Krone dieser Art, deren Zacken in dieser schönen Form abwechselnd durch Spitzen und auf Doppelblättern liegenden stilisierten Rosen gebildet werden, ist mir bisher im deutschen Denkmälerbestande nicht bekannt geworden. Demzufolge erscheint mir als ein die Zuweisung in den französischen Kunstkreis bestätigendes Moment der Umstand, daß sich dieselbe Krone, und zwar fast identisch, — nur der Reif ist niedriger — an einer aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammenden Muttergottesstatue im Kreuzgang der Kathedrale von St. Dié (Vosges) findet; auch das Christkind hält dort in ganz ähnlicher Weise seine Rose. (Vitry und Brière, Pl. XCIII, 3).

Weitere Untersuchungen, in welche Zone französischer Kunst diese Skulptur einzuordnen ist, vermag ich zur Zeit nicht zu machen, da erfahrungsgemäß gerade auf dem Gebiet der Plastik die photographischen Reproduktionen für feinere stilistische Untersuchungen absolut ungenügend sind und regelmäßig zu falschen Schlüssen verleiten.

Als Entstehungszeit der Gruppe wird das Ende des XIV. Jahrhunderts anzunehmen sein. Die Fülle, die der Figur ihre Eigenart gibt, tritt, wie in Deutschland erst gegen Ende des XIV. Jahrhunderts, in Frankreich schon bald nach Mitte allgemein auf. Abgesehen von dieser kleinen zeitlichen Differenz verläuft die Entwicklung in beiden Ländern fast analog.

Zeitstilistisch stehen unserem Werke nahe die Madonnenfigur am Nordturm der Kathedrale von Amiens (Vitry und Brière, Pl. CIII, 3. Zwischen 1373 und 1375), die Apostelstatue in St. Croix in Bernay (ebenda Pl. CV, 8. Ende des XIV. Jahrh.), die Madonnen an der Kirche zu Rouvres (Ebenda Pl. CXI, 2. Zweite Hälfte des XIV. Jahrh.), in Paris im Musée du Louvre und im Musée de Cluny (Ebenda Pl. CXI, 6 u. 8. Mitte des XIV. Jahrh.).

Ferner ist die zeitliche Entfernung der Gruppe von Claus Sluters 1395—1402 in Dijon errichteten Mosesbrunnen (Ebenda Pl. CVIII. Marcou, Album du musée de sculpture comparée III. Pl. XXX—XXXII. Klassischer Skulpturenschatz 39, 46, 52, 57) keine allzugroße, jedenfalls aber verbietet die flache Formgebung der Brust in das XV. Jahrhundert hineinzugehen. Im Faltenwurf sehr verwandt mit dieser Gruppe ist, soweit ich nach der ungenügenden Abbildung bei Jules Helbig, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liege et sur les bords de la Meuse 1890, S. 118, urteilen kann,

die Madonnenstatue in Notre-Dame zu Maestricht; Helbig datiert jene Figur nicht, doch geht aus der Titelüberschrift hervor, daß er sie vor 1390 ansetzt. Allerdings bringt derselbe Verfasser in seinem Werk, L'art Mosan. Tome I, 1906, S. 126 dieselbe Abbildung, mit der Datierung: XV. Jahrhundert.

Kunsthistorisch ist die Gruppe jener sympathischen Stilphase einzureihen, in der im Gegensatz zu der frühgotischen Knappheit auf das Stoffliche der Gewandung, vielleicht durch einen Modewechsel angeregt, ein ganz besonderer Nachdruck gelegt wird. Bei unserer Figur dominiert für den Eindruck der Kleiderstoff, wie er in seiner weichen Fülle und seinem faltigen Reichtum den Körper umhüllt. Trotz dieser Bevorzugung des Stofflichen sind aber die einzelnen Faltenmotive, insbesondere dort, wo sie sich, wie an beiden Seiten, häufen, durchaus nicht natürlich, sondern in den Einzelheiten unfrei und schematisch. Trotzdem mutet aber dieser Faltenstil in seiner Weichheit und Ruhe wahrer und vor allem sympathischer an als der viel raffiniertere scharfbrüchige, doch in den Einzelmotiven viel maniriertere der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Dem Laien, der gewohnt ist, jedes Kunstwerk vom Standpunkt der Gegenwart aus zu beurteilen, wird vornehmlich die anatomische Unrichtigkeit in der Formgebung auffallen, und doch ist gerade sie typisch für die Zeit, in der das Werk entstand. Der vorgetriebene Unterkörper ist viel zu lang im Verhältnis zu dem fast negierten Oberkörper, an dem weibliche Formen kaum angedeutet sind; die Verkürzung des Unterarms ist übertrieben, der Halsansatz, der infolge des Kleiderausschnittes sichtbar ist, unorganisch. Ein Blickkonnex zwischen Mutter und Kind ist versucht, aber noch nicht gelungen. Die ganze Haltung ist äußerst gezwungen und wirkt sogar direkt unschön. Aber gerade diese gekünstelte Körperhaltung beweist, daß es dem mit den Ausdrucksmitteln noch ringenden Meister darum zu tun war, seinem Werke Leben einzuprägen, und so gelangte er, da ihm ein eingehendes Studium der Natur noch nicht zu Gebote stand, auf diese gewaltsame Verrenkung. Andererseits muß aber auch in Rücksicht gezogen werden, daß derartig geschwungene Stellungen zweifellos dem hochgotischen Schönheitsideal entsprachen und demzufolge gern gebildet wurden. Bei dieser Gruppe ist jedenfalls die Wirkung die, daß eine Art Gleichgewicht entsteht zwischen dem auf der linken Hüfte der Mutter sitzenden Kinde und dem Oberkörper der Madonna.

Ebensowenig Naturkenntnis verrät die Durchbildung der Gesichtszüge, und doch sind sie ein Hauptmoment für den sehr sympathischen Eindruck der Figur. Der eigenartige Liebreiz, der über diese Gruppe ausgegossen ist, die zarte Empfindung, die sich in Haltung und Gebärden ausspricht, die Weichheit der ganzen Formengebung, alles das verleiht der Arbeit einen eigenen Wert.

Viel besser ist das nackte Kind durchgebildet; wie so oft, so zeigt sich auch bei dieser Gruppe, daß die Kunst verhältnismäßig früh verstand, den Kinderkörper in seiner Eigenart zu erfassen, während gleichzeitig der bekleidete Körper Erwachsener die nach unserem Gefühl gröbsten Unrichtig-

Digitized by Google

keiten aufweist. Sehr hübsch, wenn auch in der Wiedergabe nicht ganz einwandsfrei, ist das Weichliche des Kinderkörpers beobachtet, indem die Finger der Mutter sich in die schwellende Fülle eindrücken, andererseits an den drallen Ärmchen über dem quellenden Fettpolster die Haut sich ringförmig strafft und einzieht.

Die Form der Konsole, so eigenartig sie auch anmutet, ist dennoch keine originale Erfindung. Das halbierte, meist auch mit dem Kopftuche bekleidete Gesicht, findet sich, wie in der französischen Kunst (Beispiele im Louvre), so auch in der deutschen Kunst nicht selten. Ich erwähne etwa die thronende Madonna in Gries (Mitte des XV. Jahrhunderts), ferner verschiedene oberbayerische, schwäbische und fränkische Madonnen meist von der Mitte bis zum Ende des XV. Jahrhunderts. Ganz besonders beliebt scheint aber diese Darstellungsart im niedersächsischen Kunstkreise gewesen zu sein; das Schlie'sche Kunstinventar von Mecklenburg-Schwerin bildet eine auffällig große Anzahl ab, unter denen der Krämer-Altar in Wismar (Mitte des XV. Jahrhunderts) die älteste Darstellung ist. Ein Beispiel aus dem westlichen Kunstkreise ist die oben erwähnte Madonna zu Maestricht. In späterer Zeit verschwindet diese Form mehr zu Gunsten der Sichelform, doch findet sich damit noch gelegentlich vereint die dreidimensionale Wiedergabe des Gesichts. Das bayerische Kunstinventar gibt besonders viele Beispiele dieser Art, am bekanntesten dürfte die herrliche Multscher'sche Madonna zu Sterzing vom Jahre 1458 sein, bei der sich das dreidimensionale Gesicht mit der Sichel verbindet.

Aus Altdorf bei Landshut in Niederbayern wurde die aus Lindenholz geschnitzte Gruppe einer Madonna mit dem Kinde erworben. (Pl.-O. 2061. Höhe: 93 cm, Abb. 2). Maria sitzt auf einer an den Seitenflächen oben und unten in einfachen Profilen auslaufenden marmorartig bemalten Bank. Sie ist in einen weiten goldenen, hellblau gefutterten Mantel gekleidet, der von links nach rechts über die Kniee geworfen ist; sein überlanges Ende ist zur Rechten der Maria auf die Bank gelegt, vor der die Stoffmasse in reichen undulierenden Falten herniederfällt. Über das Haupt, das von schematisch stilisierten vergoldeten Locken umrahmt ist, ist ein silbernes Kopftuch gelegt, dessen linker Zipfel auf die Brust herabfällt, während sich der rechte, unter dem Kinn weggezogen, über die linke Achsel auf den Rücken legt. Während die vorgestreckte rechte Hand einen goldenen Apfel hält, umfaßt die linke das auf dem rechten Knie der Mutter in Profilstellung sitzende nackte Kind, dem sie ihr Haupt zuwendet. Der Kopf des Kindes ist mit scharfer Wendung nach links gedreht, also dem Beschauer zugewandt; beide Arme umklammern einen goldenen Vogel. Die Haare sind gelockt und vergoldet. Die Figur des Kindes ist selbständig gearbeitet und mit einem Dübel in der auf dem linken Oberschenkel der Mutter angebrachten Vertiefung befestigt.

Ergänzt ist die rechte Hand der Maria; die linke ist angedübelt, doch anscheinend alt. Beim Kinde rühren die Beine in ihrer jetzigen Gestalt von einer Ergänzung her; ebenso stammen seine vordem roh entfernten Ge-

Digitized by Google

schlechtsteile von der letzten Restaurierung. — Beide Figuren trugen ehemals Kronen, wie der tiefe horizontale Einschnitt um den Oberkopf des Kindes sowie die unbearbeitete Partie um den Scheitel der Maria beweisen (bei der Restaurierung ausgeglichen). Doch scheint beim Kinde dies erst eine nachträgliche Zurichtung zu sein, während sie bei der Mutter ursprünglich ist. — Die Rückseite der Gruppe ist bearbeitet, doch ist die Bank ausgehöhlt.

Als die Gruppe in den Besitz des Germanischen Nationalmuseums gelangte, war sie entstellt durch eine in neuerer Zeit vorgenommene dicke Überschmierung mit Ölfarben und unechter Vergoldung und Versilberung

Abb 2. Pl.-O. 2061. Maria mit dem Kinde. Niederbayerisch. Erste Hälfte des XV. Jahrh. Höhe 93 cm.

Das Direktorium sah sich deshalb genötigt, eine Entfernung vorzunehmen. Im Verlaufe dieser Arbeit erwies sich, daß mehrfach Übermalungen, und zwar in willkürlichen und oft direkt falschen und störenden Färbungen vorhanden waren. Im Gesicht, dessen letzter bäuerlich-roher Antrich vornehmlich zu einer Korrektur herausforderte, ließen sich mit Sicherheit 4 Schichten konstatieren, deren unterste sehr feine und zarte Tönungen aufwies. Nach Maßgabe der zahlreich auf dem vollständig erhaltenen Kreidegrund vorgefundenen Farbenspuren konnte die oben geschilderte ursprüngliche Farbengebung mit Sicherheit wiederhergestellt werden, so daß der derzeitige Eindruck ein un-

Digitized by Google

getrübterer und vor allem unverfälschterer ist als zuvor. (Die beigegebene Abbildung gibt die Figur in ihrem Zustande vor der Restaurierung wieder).

Die Gruppe zeigt bayerischen Kunstcharakter und gliedert sich gut den thronenden Madonnen, vor allem aber den Pietàs dieses weichfaltigen Stils an, die Ober- und Niederbayern in großer Zahl aufweisen. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß dies Werk in Landshut gefertigt wurde, wo sich seit dem Beginn des XV. Jahrhunderts im Anschluß an den Bau der Martinskirche und anderer bedeutender Kultstätten auch für das Gebiet der Skulptur eine Hauptpflegestätte bayerischer Kunst bildete. (Fr. Haack, Die gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut. Inaug.-Diss. München. 1897. Leider ist das bayerische Kunstinventar noch nicht an die Publizierung Niederbayerns gelangt, sodaß Vergleichsmaterial in größerem Umfange fehlt, doch scheinen mir die dortigen Denkmale, soweit ich nach den mir vorliegenden Photographien zu urteilen wagen darf, nicht gegen diese an sich schon durch die Herkunft des Werkes wahrscheinliche Annahme zu sprechen. Insbesondere scheint die Pietà in Kloster Seligental, ein Werk, das sicherlich dem Landshuter Kunstkreise angehört, nach mancher Richtung Analogien zu bieten.

Einer genaueren Datierung der Gruppe stehen insofern Schwierigkeiten entgegen, als alle ähnlichen Darstellungen einer sicheren Zeitangabe entbehren. Auch die vielfachen Beispiele, die das bayerische Kunstinventar vorführt, bieten hierfür wenig, da dies Inventar infolge der Langsamkeit seines Erscheinens jede Einheitlichkeit in der subjektiven Datierung verloren hat. Doch ist soviel sicher, daß der steinerne Hochaltar in St. Martin zu Landshut vom Jahre 1424, ein Werk, das sicherlich den Höhepunkt des dortigen plastischen Könnens jener Zeit verkörpert, in den Einzelheiten wesentlich altertümlicher anmutet. Auch die herrliche thronende Madonna aus Kloster Seeon, wohl das schönste Werk dieses weichfaltigen Stils, das das bayerische Nationalmuseum in München besitzt und das der Katalog von 1896 (Nr. 493) »um 1433« datiert, ist stilistisch erheblich älter. Von den bei B. Riehl in seiner Abhandlung: Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern. (Abh. d. III. Cl. d. k. b. Akad. d. Wissensch. XXIII. 1.) abgebildeten Pietàs steht die von Moosburg (»gegen Mitte des XV. Jahrh.«) unserer Gruppe am nächsten. (Abgebildet auch in »Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern«. I. Band. Oberbayern. Tafel 149). Einzelne stilistische Momente deuten bereits auf den Übergang zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und so wird die Datierung gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts die richtige sein.

Erst nach der Ablaugung zeigte sich die große Feinheit der Arbeit, da zuvor alle Details unter der dicken Farbenschicht versteckt lagen. Die Bewegung der Madonna zeugt von zartem Empfinden, die Drapierung der weichen Stoffmasse von großem plastischem Feingefühl. Das Antlitz entbehrt, wie bei allen Figuren dieser Zeit, noch der feineren Durchbildung, wirkt aber im ganzen sehr sinnig und anmutig. Weniger befriedigt das Kind, das im Gegensatz zur Mutter recht derb aufgefaßt ist und durch seine unschöne Kopfform unsympathisch berührt.

Seltsamerweise ist die Szene exzentrisch komponiert: die Madonna sitzt auf der einen Seite der Bank, und auch der abgeeckte Sockel erstreckt sich nicht unter das ganze Bildwerk, sondern nur unter die Figur. Der Eindruck ist ein solcher, als habe sich ehemals noch etwas zur Rechten der Madonna befunden, oder die Bank sei in späterer Zeit willkürlich verlängert worden. worden. Trotzdem nun in der Tat an dieser Stelle das Holzmaterial zusammengestückt ist, so hat sich doch bei der Ablaugung ergeben, daß diese Zusammensetzung ursprünglich ist, auch die Anordnung der ziemlich willkürlich über das Bankende gelegten Gewandmaße, läßt den Gedanken einer späteren Hinzufügung als untunlich erscheinen. Möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich, wäre allerdings, daß die Gruppe nur der Teil einer größeren Szene, etwa einer Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige, gewesen sei, aber auch damit ergibt sich keine allseits befriedigende Erklärung für das Unsymmetrische der Komposition.

Als einziges Steinbildwerk unter den hier besprochenen Skulpturen ist die Madonna vom Hause Albrecht Dürerplatz 4 in Nürnberg (Pl.-O. 2057. Abb. 3) zu nennen, die, um der zunehmenden Verwitterung Einhalt bieten zu können, an Ort und Stelle durch eine Kopie ersetzt werden mußte, während das Original als Eigentum der Stiftung zur Erhaltung Nürnberger Kunstwerke in die im Germanischen Museum aufbewahrten Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg gelangte. (Vgl. Rée, Nürnberg, 1900. S. 79).

Maria steht da mit entlastet vorgesetztem rechten Bein. Sie ist in ein langes rotes, am Halse rund ausgeschnittenes, langärmeliges Gewand gekleidet, das sie mit ihrer rechten Hand vorne emporrafft. Die Linke trägt oberhalb der etwas ausgebogenen linken Hüfte das krausköpfige, mit übereinandergelegten Beinen dasitzende nackte Kind. Ein langer Mantel bedeckt den Rücken der Mutter. Ihr Haupt ist etwas nach links gewandt und nach vorne geneigt, der Blick ist geradeaus gerichtet.

Es fehlen ein größeres Stück vom rechten Arm, sowie Stücke der Gewandpartie des linken Ellenbogens. Als Ergänzung ist nur die schmiedeeiserne Krone zu nennen, die in den romantisch-gotischen Formen der Mitte des XIX. Jahrhunderts gefertigt ist.

Eine an der Vorderseite mit einem Wappenschilde gezierte Konsole aus spätgotischem Astwerk mit einer reich profilierten achtseitigen Deckplatte trägt diese Figur. Auf dem Wappenschilde ist ein wahrscheinlich im XVI. oder gar erst im XVII. Jahrhundert gemaltes Wappen, das nicht identifiziert werden konnte — nur das Bild, nicht aber die Tinkturen entsprechen dem der Nürnberger Patrizier Rieter von Kornburg. — Auf zwei Seiten der Konsole stehen: kazel — 1482.

Von der Bemalung, die sicher mehrmals erneuert worden ist, ist nur die rote Färbung des Gewandes, sowie die blaue des Mantels nachweisbar.

Die Gruppe (ohne Krone) hat eine Höhe von 182 cm, die Konsole eine solche von 50 cm.

Digitized by Google

Die Bedeutung dieser unzweifelhaft der Nürnberger Kunst entstammenden Gruppe, die rein künstlerisch schon eine sehr große ist, erhöht sich kunsthistorisch noch durch die sichere und unanfechtbare inschriftliche Datierung.

Abb. 3. Madonna. Nürnbergisch. 1482. Pl.-O. 2057. Höhe 382 cm.

Durch diese Arbeit ist eine Stilphase festgelegt, wie sie einem ganz hervorragenden Steinplastiker zu Beginn der achtziger Jahre des XV. Jahrhunderts eigen war. Die künstlerische Bedeutung dieser Figur ist eine so

Digitized by Google

große, daß nur einer der ersten seiner Zeit sie zu gestalten vermochte, was vornehmlich durch einen Vergleich mit der herrlichsten Madonnenschöpfung unterfränkischer Kunst, der um elf Jahre jüngeren und dem Riemenschneider zugeschriebenen Madonnenstatue im Neumünster zu Würzburg (Tönnies, T. Riemenschneider. Abb. IV) erhellt. Besonders auffällig berührt der für die Entstehungszeit merkwürdig reich und weich gestaltete Faltenwurf und die gute, den Faltenverlauf bestimmende Durchbildung der weiblichen Brust.

Die Auffassung der Gruppe ist, ihrer Zweckbestimmung gemäß, eine dekorative, was vornehmlich in dem großflächigen Faltenwurf zum Ausdruck kommt. Trotzdem spricht aus vielen Zügen eine sehr feine und liebevolle Naturbeobachtung; vor allem in dem sehr naturwahr durchgebildeten Christus. Weniger gelungen sind die Gesichter, denen eine gewisse Strenge und Herbe eigen ist und bei denen vor allem die scharfe und harte Formengebung der Augenpartie auffällt.

Unter den Nürnberger Hausmadonnen ist mir keine bekannt, die mit Sicherheit dem Meister von 1482 zuzuweisen wäre. Unter den vielen derartigen Schöpfungen steht ihm aber sehr nahe die Madonna an der Tetzelskapelle von St. Ägidien, die man früher als ein Jugendwerk Adam Kraffts ansprach. Doch scheinen mir beide Werke sich sehr erheblich von den dem Krafft authentisch zuzuweisenden Arbeiten zu unterscheiden.

Eine charaktervolle und wirksame Arbeit etwa aus dem letzten Dezenium des XV. Jahrhunderts ist die Rundstatue des heiligen Nikolaus (Pl.-O. 2022. Abb. 4, ferner abgebildet bei Dehio und von Bezold, Die Denkmale der deutschen Bildhauerkunst. Taf. 40,2).

Auf niedriger achtseitiger Platte steht der Heilige, das linke Bein entlastet vorgestellt. Er ist bischöflich gekleidet: über der weißen, goldgesäumten und mit braunen Punkten übersäten, vorne mit einem roten Damaststreifen verzierten Alba trägt er, nur an den Seiten sichtbar, die rotdamastne befranste und beiderseits aufgeschnittene Dalmatika, über welche die goldene mit eingeritzter Kreuzverzierung versehene Kasula geworfen ist. Um den Hals ist das faltige weiße, doch rotgesäumte Humerale gelegt. Auf dem Haupte trägt er die rote, goldbebortete Mitra, deren in Fransen endende Bänder beiderseits in freiem Schwung nach vorne über die Schultern fallen. Die Hände stecken in weißen Handschuhen, deren Rücken mit einem gemalten roten und goldenen kreisförmigen Ornament bedeckt ist. Auf dem Daumen der linken Hand steckt der Bischofsring.

Beide Arme sind derart vorgestreckt, daß sich die glockenförmige Kasula beiderseits über den Unterarmen zusammenschiebt, wodurch sie auf ihrer Vorderfläche faltig belebt wird. Die rechte Hand faßt den in schöner gotischer Blattkrümme endenden Bischofsstab und rafft gleichzeitig das daran befestigte Schweißtuch empor, während die linke ein mit Zierbeschlägen versehenes aufgeschlagenes Buch trägt, auf welchem die pyramidenförmig über einander angeordneten drei Kugeln, das Attribut des Heiligen, lagern. Kasel-

Digitized by Google

kreuz und Kaselsäume, sowie die Borten der Inful sind überreich durch eingepflockte Kügelchen verziert, ebenso finden sich noch auf der Mitte der

Abb. 4. St. Nicolaus. Tyrolisch? Ende des XV. Jahrh.
Pl.-O. 2022. Höhe 171 cm.

Mitra und auf der rechten Brust der Kasel geschnitzte vierpaßartige Schmuckstücke aufgesetzt.

Digitized by Google

Die Statue ist vollrund gearbeitet; auch die Rückseite ist durchgeführt. Das Material ist ein sehr gut erhaltenes, kerniges und auffallend schweres Lindenholz. Die Bemalung und Vergoldung befindet sich auf Leinen- und Kreidegrund. Die Höhe beträgt 171 cm.

Die Erhaltung ist, abgesehen von Farbendefekten, eine vorzügliche: nur eine Ecke des Buchs hat vom Wurmfraß gelitten, auch fehlen viele der kleinen Zierknöpfe und der aufgesetzten Schmuckstücke. Der Stab des Pedum ist, vom unteren Ende des Sudarium an abwärts, modern ergänzt.

Die Durchbildung und Bemalung der Rückseite scheint zwar dafür zu sprechen, daß die Figur ehemals frei aufgestellt war; doch deutet das Flächige der Rückenbehandlung mehr darauf hin, daß doch an einen Hintergrund dafür gedacht war. Bestätigt wird diese Vermutung dadurch, daß die in verhältnismäßig früher Zeit erneuerte Vergoldung auf der Rückseite willkürlich abbricht und eine schmale senkrechte Zone frei läßt, in der die erste Vergoldung bezw. deren rote Untermalung zu Tage tritt. Die Durchbildung der Rückseite scheint demnach mehr auf eine Betätigung liebevoller Sorgfalt des Verfertigers als auf eine praktische Notwendigkeit zurückzuführen zu sein. Möglich wäre ja allerdings auch eine derartige Aufstellung, daß mit einem teilweisen Sichtbarwerden der Rückseite hätte gerechnet werden müssen, also etwa vor einem Rundpfeiler.

Die Statue ist eine künstlerisch bedeutende Leistung des ausgehenden XV. Jahrhunderts, weniger im Faltenwurf, der trotz der geschickten und wirkungsvollen Raffung der Kasula etwas flach und unwahr erscheint; weniger auch in der Haltung, die steif und gezwungen anmutet und unwillkürlich den Gedanken an eine Aufstellung im engen Schrein eines spätgotischen Schnitzaltars aufkommen läßt. Vielmehr ist das Bedeutende an der Figur die feine und charaktervolle Durchbildung und Beseelung des Antlitzes. Ohne kleinlich zu werden, und nur unter Zurhülfenahme einfachster Mittel wußte der tüchtige Künstler dem Kopfe ein faszinierendes Leben einzuprägen, das durch die wirkungsvolle Bemalung nur noch mehr gehoben wird.

Die herben Spuren des Alters in den weichen Partien der hier origineller Weise etwas schräge gestellten und in feinen Schwellungen sich vom energisch gezogenen Augenbrauenbogen abhebenden Augenhöhlen sind mit großer Feinheit beobachtet und mit nicht minderem Geschick wiedergegeben, ebenso zeigt sich in der Modellierung der fleischigen Wangen und des rundlichen Kinns großer künstlerischer Sinn und bedeutende technische Fertigkeit.

Der Einreihung in eine lokale Gruppe stehen insofern Schwierigkeiten entgegen, als über die ursprüngliche Herkunft nichts bekannt ist. Die Statue befand sich in Paris, und es ist erfreulich, daß es dem Germanischen National-Museum gelang, dies echt deutsche Kunstwerk in seine Heimat zurückzuführen.

Eine lokale Einordnung nach stilistischen Merkmalen ist infolge der derzeit noch sehr mangelhaften Publizierung des deutschen plastischen Materials sehr erschwert, und die kleinen originellen Äußerlichkeiten, wie die Applizierung der Kügelchen und des Schmucks besagen nichts, da derartiges in Lübeck

Digitized by Google

und Mecklenburg oder überhaupt in Niedersachsen genau ebenso vorkommt, wie in Obersachsen, Schwaben oder Franken. Doch scheint ganz allgemein ein tirolischer Charakter der Figur eigen zu sein, ohne daß jedoch irgend welche Beziehungen zu dem, wenn man der Literatur glauben darf, für alle besseren Tiroler Arbeiten verantwortlichen Pacher oder seiner Schule behauptet werden dürften. Allerdings wird es mir erst nach eingehendem Studium des bisher nur äußerst mangelhaft publizierten Tiroler Materials möglich sein, ein abschließendes Urteil zu fällen. —

Abb. 5. Johannes der Täufer. Nordschwäbisch. Um 1500.
Pl.-O. 2054. Höhe 128 cm.

Aus dem Privatbesitz konnte eine Figur Johannes des Täufers erworben werden (Abb. 5. Pl.-O. 2054 Lindenholz, Rückseite abgeplattet und gehöhlt,

Google

Höhe 128 cm). Auf einer felsigen Basis steht der mit dem langen Fellgewande bekleidete Heilige; sein lockenumwalltes und bebartetes Haupt ist leicht auf die linke Seite geneigt. Der rechte Arm ist segnend erhoben, während die horizontal gestreckte linke Hand das Attribut, ein Buch mit dem liegenden Lamm, trägt. Der rechte Fuß ist entlastet vorgesetzt; ein Mantel fällt von den Schultern über den Rücken herab, sein linker vorderer Teil ist in faltigem Schwunge über den Unterleib gezogen und wird mit dem rechten Arm an der rechten Hüfte festgedrückt.

Ergänzt sind die ganze rechte Hand, der kleine Finger der linken Hand, einige unwesentliche Stücke in der Gewandung, sowie vom Lamm das Ohr und die Vorderbeine. Der obere Teil des Kopfes des Johannes ist bei einer Restaurierung mit Gipsmasse ausgefüllt. Das Holz hat durch Wurmfraß gelitten.

Die Figur war bemalt, doch wurden in Ansehung des schlechten Zustandes vom letzten Besitzer die Farben abgenommen. Spuren sind fast nicht erhalten.

Die um 1500 gefertigte Figur wird dem nordschwäbischen Kunstkreise entstammen, sie findet ihre besten Analogien unter den Kunstwerken der Neckargegenden und insbesondere die holzgeschnitzten Statuen des Hochaltars der Stadtkirche zu Besigheim (Abgebildet bei Dr. Ed. Paulus, die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Neckarkreis. Textband 1889, Seite 64, sowie klassischer Skulpturenschatz Nr. 389) weisen überraschend verwandte Züge auf. Vergleiche ferner die Skulpturen des Altarschreins zu Bönnigheim im Württemberger Neckarkreis (abgebildet bei Paulus, ebenda Atlas 1889). Mit der Lokalisierung dieser Statue in das nördliche Württemberg erklären sich auch die leichten Anklänge an die unterfränkische Kunstart.

Ferner wurde die interessante Freifigur eines Palmesels erworben (Pl.-O. 1875), den die Tafel VII wiedergibt. Sein Material ist Lindenholz, das auf Kreidegrund mit stellenweiser Leinenunterlage bemalt ist.

Im Kultus der mittelalterlichen und insbesondere in der spätmittelalterlichen Kirche spielten die Palmesel eine sehr populäre, und, wie zeitgenössische Chroniken vermelden, zu mannigfachem Unfug Anlaß gebende Rolle; sie waren bei der Palmsonntagsprozession das beliebteste Schaustück. Diese Sitte ist sehr alt; angeblich ist sie in der römischen Kirche von Papst Gregor I. (um 600) eingeführt, und da bereits Gerardus in seiner Lebensbeschreibung des heiligen Ulrichs von Augsburg († 973) ausdrücklich eines solchen Palmesels Erwähnung tut, so ist sie für Deutschland schon im 10. Jahrhundert feststehend. (Wetzer und Welte's Kirchenlexikon IV (1886) 1407. Bergner, Otte, ferner Beck im Diözesenarchiv von Schwaben XXI 1903 Nr. 1, Stückelberg im Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums zu Basel 1894 S. 17 ff., v. Strele, der Palmesel, in der Zeitschr. des deutschen und öster. Alpenvereins XXVIII 1897 S. 135 ff. etc.) Tatsächlich sind auch deren noch heute eine größere Anzahl erhalten, und das Germanische National-Museum

Digitized by Google

besitzt, abgesehen von dem hier behandelten Palmesel noch deren vier (Pl.-O. 152, 153, 154 und 2055; Pl.-O. 154 abgebildet bei Albrecht, Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im Germanischen Nationalmuseum Tafel 24). Von diesen ist das eine aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammende Exemplar ein Unikum infolge der rein israelitisch aufgefaßten Gesichtszüge Christi, während ein anderes Exemplar, das aus der Zeit um 1700 stammt und sich ehemals im oberbayerischen Kloster Altomünster befand, interessant ist als ein später Nachzügler jener mittelalterlichen Sitte, die allerdings in vereinzelten katholischen Ländern bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts von Bestand geblieben ist.

Die große Bedeutung, die der Palmesel im Volksleben inne hatte, erhellt auch daraus, daß es meist durch alte Sitte festgelegt war, wer ihn in der Prozession zu ziehen hatte. »In Zürich sollen die Metzger, mit anderen Worten die stärksten Männer den Esel gezogen haben; in Nordheim hingegen zogen nur vier Knaben den Esel, während in Meßkirch von sechs der vornehmsten Ratsherrn, die in Joche gereiht zogen, in Nürnberg ebenfalls von Patriziern die Rede ist.« (Stückelberg). Weitere derartige Mitteilungen bei von Strele.

Die Darstellung ist die übliche des auf dem Esel reitenden Christus. Seine Stellung ist eine streng frontale: das mit einer vegetabil ornamentierten goldenen Krone gezierte Haupt mit lang herabwallendem Haupthaar und kurzem lockigen Bart ist geradeaus gerichtet. Die Rechte ist segnend erhoben, während die Linke vorwärts gestreckt und gekrümmt ist und wohl ehemals die Zügel oder einen Palmenzweig, vielleicht auch beides, hielt; denn die analogen Denkmäler zeigen hierin Willkür. Christus ist in ein langes violettes Gewand gekleidet; über dieses ist ein roter goldumsäumter, innen grüner Mantel geworfen, der vorne auf der Brust durch eine kleine goldene Agraffe zusammengehalten wird und dessen linker Zipfel quer vor dem Unterleib über den rechten Arm geworfen ist und so effektvolle Schrägfalten bildet. Die Füße sind unbeschuht. Der naturfarben bemalte ungesattelte Esel steht in Schrittstellung auf einer anscheinend alten Fußplatte; die Räder daran fehlen, waren auch wahrscheinlich nie vorhanden, so daß dies Exemplar zu jenen gehört, welche beim Umzug auf einen besonderen Wagen gestellt wurden.

Die Gesamthöhe der Gruppe beträgt 180 cm. Der Oberleib Christi ist abnehmbar, die unteren Extremitäten sind mit dem Esel zu einem Stück verbunden; die Trennung ist hier also nicht in der üblichen Weise vorgenommen; denn gewöhnlich ist die ganze Figur Christi abnehmbar.

Die Erhaltung ist eine vorzügliche: lediglich in der Färbung zeigen sich Defekte. Ergänzungen sind nicht nachweisbar.

Trotz auffälliger Mängel in der plastischen Durchbildung macht das Stück dennoch einen künstlerischen Eindruck und scheint von einem tüchtigen Schnitzer der ausgehenden Gotik herzurühren. Die Farbe und Knappheit der Körperformen steht in gewissem Gegensatz zu dem barockartig geschwungenen und auf lebhafte Schattenwirkung angelegten Gewande, die Ruhe der Haltung und des Ausdrucks zu der lebhaften Bewegung des Stoffes. Merkwürdig streng ist das schmale knochige Gesicht aufgefaßt, das fast

nur gerade Linien aufweist: weder finden sich feinere Modellierungen der zarteren Übergangspartien, noch überhaupt Details. Ebenso einfach sind der überschlanke Hals und Hände und Füße behandelt. Dagegen hat der Meister, vielleicht mit Rücksicht auf den Zweck, die Vorführung unter freiem Himmel, ein Hauptgewicht auf eine kontrastreiche Anordnung der Gewandfalten und ihre plastische Durchbildung gelegt, wodurch er eine erhebliche Schattenwirkung erzielte. Sehr fein ist auch die originell erfundene Krone.

Trotz der großen Eigenart, die sich in diesem Schnitzwerk ausspricht, ist es mir nicht geglückt, unter den publizierten deutschen Skulpturen Vergleichsstücke zu finden, die eine örtliche Fixierung ermöglichten. Zwar soll sich nach Angabe des Vorbesitzers der Palmesel ehemals im württembergischen Kloster Blaubeuren befunden haben, allein die Nachricht scheint mir ziemlich willkürlich. Jedenfalls hat die Arbeit, die etwa im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein mag, nicht, gemein mit den reichen und im Kunstcharakter einheitlichen Schnitzwerken Blaubeurens, wie sie überhaupt nicht aus der Ulmer Schnitzschule und sicher nicht aus Syrlins Werkstatt hervorgegangen ist. Im weiteren Sinne mutet das Werk allerdings schwäbisch an, wie ja überhaupt Schwaben und die Schweiz die Hauptstätten solcher Palmesel gewesen zu sein scheinen.

Von Neuerwerbungen aus dem Gebiete der Kleinplastik ist ein Hochrelief zu nennen, das, wenngleich dem vorgeschrittenen 16. Jahrhundert entstammend, dennoch gemäß der Anlage und Auffassung wie auch im Hinblick auf die Ausführung der Einzelheiten den mittelalterlichen Kunstwerken zugerechnet werden muß. Das kleine Hochrelief (Pl.-O. 360. Abb. 6) ist aus Buchsbaumholz geschnitzt; es ist 16 cm breit und in seinem derzeitigen Zustande 14,2 cm hoch. Dargestellt ist die Kreuzigung Christi; allerdings ist das vorliegende Exemplar defekt und völlig falsch ergänzt, so daß der Eindruck getrübt worden ist. Über der figurenreichen Komposition erhoben sich ehemals in der Mitte Christus als Kruzifixus und ganz zur Seite — die eingenuteten Stümpfe sind an der Rückseite sichtbar — die Kreuze der beiden Schächer. Eine ungeschickte Ergänzung hat nun aber an die Stelle des mittleren ein unverhältnismäßig kleines Kreuz ohne den Gekreuzigten gesetzt. Von diesen Mängeln abgesehen, ist das Kunstwerk gut erhalten und weitere Ergänzungen, vielleicht abgesehen von dem Haupte der das Kreuz umklammernden weiblichen Gestalt, scheinen nicht vorgenommen zu sein.

Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin besitzt von der Hand desselben Meisters eine besser erhaltene und in der Ausführung feinere Variante dieses Reliefs, vermittelst derer sich die ursprüngliche Darstellung gut rekonstruieren läßt. Darnach gehört in die Mitte ein stark überhöhtes, rein frontal gestelltes Kreuz mit dem nackten, nur mit dem Lendenschurz bekleideten Christus, dessen dornengekröntes Haupt leicht auf die linke Seite geneigt ist. Zu äußerst auf beiden Seiten befinden sich die rein seitlich gestellten Kreuze mit den ebenfalls im Profil wiedergegebenen, in originelles Zeitkostüm ge-

Digitized by Google

kleideten lebhaft bewegten Gestalten der Schächer. Die geraden Linien ihrer Kreuzesstämme bilden gleichsam einen Rahmen um die ganze Darstellung.

Andrerseits sind aber doch auch wieder die Unterschiede zwischen dem Nürnberger und dem Berliner Relief sehr erhebliche, und insbesondere verleiht die verändert komponierte Gruppe der Frauen den Arbeiten einen anderen Gesamteindruck.

Der Meister beider Repliken ist zweifellos der gleiche, wie die stilistische Gleichheit — ich weise vornehmlich auf die in ihrer Manieriertheit sehr auffällige Behandlung der Mäntel des Johannes und der Frauen, ebenso der Körperformen des behelmten Kriegers ganz rechts hin — zwingend beweist;

Abb. 6. Kreuzigung Christi. Relief von H. Leinberger in Landshut. Um 1515. Pl.-O. 360. Höhe 142,2 cm, Breite 16 cm.

jedoch ist das Berliner Relief das reifere und weit feinere, und muß als die jüngere, fortgeschrittnere Arbeit angesprochen werden. Darauf deuten namentlich die einzelnen veränderten Züge in der Gesamtkomposition. Im Gegensatz zum Berliner Relief macht die Nürnberger Gruppe einen weniger konzentrierten Eindruck: die Komposition fällt auseinander. Im Berliner Relief ist vornehmlich die Frauengruppe geklärter und künstlerisch geschlossener: die hülfeleistenden Frauen sind einander gegenübergestellt, der Körper der Maria verkürzt sich in den Hintergrund und entbehrt jener fast komischen Gewaltsamkeit der Bewegung. Durch diese Umordnung wird die beim Nürnberger Relief als Füllfigur im Hintergrunde knieende weibliche Gestalt zu einer die Mitte der Basis betonenden dominierenden Gewandfigur. Die von

Google

dieser Basis aus aufsteigende Mittellinie setzt sich nach dem Kruzifixus hin vermittelst der in das Zentrum der Komposition gestellten Profilgestalt des Mannes mit der Kapuze fort, der auf dem Nürnberger Relief auf die rechte Seite gerückt ist. Im Gegensatz dazu ist die auf dem Nürnberger Relief den Kreuzestamm umklammernde Magdalena — bei beiden Reliefs die unkünstlerischste Figur der Gruppe — in der Berliner Arbeit etwas auf die linke Seite gerückt und streckt, den Blick nach oben gerichtet, voll tiefen Schmerzes ihre Arme zum Gekreuzigten empor.

Mit diesen kompositionellen Vorzügen des Berliner Reliefs geht neben künstlerischerer Ausführung auch eine Bereicherung durch Einzelheiten Hand in Hand. Vornehmlich ist das Kostüm der Krieger reicher und, wenn man so sagen darf, antiker geworden, daneben ist in der Gestalt des ganz zur Linken stehenden Lanzknechts der modernen Schlitztracht in treuster Wiedergabe Rechnung getragen.

Die meisten dieser Veränderungen, zumal diejenigen in der Komposition, sind allein aus künstlerischen Gründen hervorgegangen und lassen zwingend das Berliner Relief als die jüngere, verbesserte und reifere Arbeit erscheinen.

Es gibt noch eine dritte Variante dieses Reliefs, ein Flachbild auf der Platte, das sich im Münchener Nationalmuseum befindet und das die Signatur H. L. sowie die Jahreszahl (15)16 enthält (abgeb. im Münchener Jahrbuch der bild. Kunst I. 1906). Dr. Georg Habichs Forschungen ist es gelungen, diesen Meister H. L. als den Landshuter Bildhauer und Schnitzer Hans Leinberger zu identifizieren. Eine Abhandlung im oben genannten Münchener Jahrbuch ist diesem bisher unbekannten Meister gewidmet, dessen künstlerische Bedeutung und kunsthistorische Stellung eingehend gewürdigt wird. Die urkundliche Auffindung des Meisternamens wurde ermöglicht durch das mit der gleichen Signatur versehene und 1524 datierte Relief der Krönung Mariä an der Martinskirche zu Landshut in Niederbayern (abgebildet Münchener Jahrbuch Abb. 1., sowie Formenschatz 1896 N. 162). Habich erwähnt kurz das Nürnberger und das Berliner Relief und gliedert beide Werke der gleichen Stilrichtung an, welcher Leinberger angehört. Ich halte dagegen die beiden Werke für Arbeiten Leinbergers selbst; denn einerseits berechtigt die übereinstimmende Eigenart des sehr viele persönliche Momente aufweisenden Stils in den gegenständlich gleichen Darstellungen Münchens, Nürnbergs und Berlins zu diesem Schluß, andrerseits sind aber die Umbildungen in diesen 3 Reliefs so logische, daß sie auf einen und denselben künstlerisch mehr und mehr fortschreitenden Meister hinweisen. Kompositionell stehen sich das Nürnberger und das Münchener Relief am nächsten; auch die Faltenstilisierung weicht wenig von einander ab, wenn auch infolge der Verschiedenheit der Anlage bei dem Münchener Flachbild die Wiedergabe eine mehr flächige gegenüber dem Nürnberger Hochrelief geworden ist. Die den allgemeinen Eindruck bestimmende Komposition der Frauengruppe ist bei beiden Reliefs die gleiche, doch fehlt auf dem Nürnberger Relief der kleine Steckenreiter, der dann schließlich in dem in jeder Beziehung vornehmeren und geklärteren Berliner Relief als ein antik gekleideter schildtragender Putto er-

Digitized by Google

scheint. Durch diese Sachlage ist denn auch eine ziemlich genaue zeitliche Fixierung des Nürnberger Reliefs gegeben; es wird wahrscheinlich kurz vor dem Münchener Relief von 1516 entstanden sein. Eine Gegenprobe erfährt diese Datierung dadurch, daß das Nürnberger Relief eine überraschende stilistische Ähnlichkeit mit der von Habich dem Leinberger zugeschriebenen und von Bode um 1515 datierten Moosburger Bronzemadonna des Berliner Kaiser Friedrich-Museums (Abb. bei Habich im Münchener Jahrbuch I 1906 Abb. 12) sowie mit dem von Habich in die gleiche Zeit gesetzten signierten Buchsbaumrelief der Beweinung Christi im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Ebenda Abb. 4) zeigt, während das ebenfalls signierte und 1524 signierte Landshuter Relief der Krönung Mariä, die Grundlage der ganzen Leinbergerforschung, einen weit vorgeschrittneren und nicht allein durch das Steinmaterial bedingten klareren Faltenstil aufweist.

Digitized by Google

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER AUSSENMALEREI IN NÜRNBERG.

VON
DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

Vorbemerkungen.

Wer heute über die Plätze und durch die Straßen, Gassen und Gäßchen der Nürnberger Altstadt wandert, der wird gewiß seine Freude haben an der gediegenen Art der bürgerlichen Baukunst, an dem unerschöpflichen Reichtum der Einzelmotive und an dem trotz der stark variierenden Detailgestaltungen in kraftvoller Zusammenfassung offen in die Erscheinung tretenden malerischen Totaleindruck. Eines aber wird und muß ihm bald, wenigstens in gewisser Beziehung, störend vorkommen. Die große Schlichtheit im Aufbau und das weise Maßhalten in den Mitteln der belebenden Auszierung stimmen ernst. Man kommt von selbst dazu, hier etwas zu vermissen, und zwar ein das Ganze mit frischem Leben erfüllendes Mittelglied: Die Farbe. Aber wie es heute ist, so war es nicht früher. Im Wandel der Zeiten ist hier durch die zersetzenden Einflüsse eines ungünstigen Klimas und durch teilweise spätere Verständnislosigkeit alles das nach und nach zu nichte gemacht worden, was uns ein leuchtendes Bild von einer besonderen Phase des Kunstsinns und des Geschmacks unserer Altvordern gegeben hätte. Die Vorliebe für nivellierende äußere Glätte hat ein Übriges getan, um die schließlich noch vorhandenen wenigen Spuren ganz und gar hinweg zu tilgen. So sind wir heute zur Beurteilung der Außenmalerei im alten Nürnberg lediglich angewiesen auf ältere Darstellungen und archivalische Nachrichten, zwei Quellen, welche es nur sehr schwer ermöglichen, eine klare Vorstellung über das in Frage kommende Gebiet zu schaffen. Die Darstellungen sind, abgesehen von einigen Entwürfen und einigen mit mehr Liebe und Sorgfalt als gewöhnlich durchgeführten Kupferstich-Prospekten, meist von sekundärer Bedeutung. Sie stammen aus späterer Zeit, sind im Empfinden der sie reproduzierenden Epoche gehalten, geben nur ein ungenügendes Abbild, und oft nicht einmal das, sondern nur Andeutungen gänzlich aphoristischer Natur. Und was die archivalischen Nachrichten betrifft, so bieten sie nur wenig Hand-

Digitized by Google

haben, um dieses Abbild zu klären. In den meisten Fällen haben wir es nur mit kurzen Angaben zu tun, die mehr historischer und kulturgeschichtlicher Natur, als direkt belangvoll für unsere Zwecke sind. Wenn dennoch der Versuch gemacht wurde, dieses unzulängliche Material in chronologischer Aufeinanderfolge zusammen zu arbeiten, so ist es geschehen, weil nur auf diese Weise ein ungefähres Urteil über die verschiedenen Blüteperioden, die Art und die Darstellungsgebiete der Nürnberger Außenmalerei ermöglicht werden kann. Als etwas endgültig Abgeschlossenes jedoch können und wollen diese Darlegungen nicht gelten; sie beschränken sich zudem auf das aus den Sammlungen des Germanischen Museums und aus der städtischen Kupferstichsammlung sowie der Noricasammlung in der Stadtbibliothek gewonnene Material und die in der einschlägigen gedruckten Literatur enthaltenen Nachrichten.

Professor von Thiersch hat in seinem Vortrag über die Augsburger Façaden-Malereien auf der vom 1.—3. September 1902 in Augsburg stattgefundenen 15. Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine als ersten der drei Umstände, welche der Wiederaufnahme der Façadenmalerei im Wege stehen, den aufgeführt, daß wir heute zu verzärtelt wären und keine ausgesprochene Farbe mehr vertragen könnten. Wenngleich sich nach dieser Richtung in den letzten Jahren ein Umschwung vollzogen hat, so ist doch diese Feststellung im Großen und Ganzen auch heute noch richtig. Tatsächlich war in älteren Zeiten der Sinn für farbige Behandlung und lebhafte Kontraste in weit höherem Grade ausgeprägt als heute. Ich will hier nicht auf die romanische und gotische Zeit zurückgreifen. Ihre weitgehende Vorliebe für polychrome Ausgestaltung ist zur Genüge bekannt. Aber auch in den folgenden Jahrhunderten war die Neigung zu lebhaften, frisch-kräftigen Tönen eine große. Überhaupt muß das alte Nürnberg in früheren Zeiten einen viel lebendigeren Eindruck hervorgerufen haben. Zunächst hat man, was ja allerdings zum Teil noch in die Zeit der Gotik, wenn auch in diejenige der spätesten Spätgotik zurückreicht, an die in sattem Rot freiliegenden Fachwerke der Nürnberger Wohn- und Kleinbürger-Häuser zu denken. Heute sind dieselben zumeist unter jahrelanger, dickkrustiger Tünche vorborgen. Der bei weitem größte Teil der kleineren Häuser war aber in älteren Zeiten in Fachwerk erbaut. Welch ein im Ganzen freudig stimmendes Farbenbild durch die rot gestrichenen Hölzer der Fachwerkbauten mit ihren gelblich-weiß schimmernden Gefachen hervorgerufen worden sein mag, dafür bietet das hübsche Grolandsche Haus am Paniersplatz v. J. 1489, das erst jüngst seitens des städtischen Bauamtes freigelegt wurde, ein Beispiel[1]). Es muß anerkannt werden, daß nach dieser Richtung hin in neuerer Zeit ein erfreulicher Wandel eingetreten ist. Eine ganze Reihe alter Fachwerkhäuser schimmert heute in erneuertem alten Gewande. Oft waren auch die Fensterläden mit bildmäßigem oder dekorativem Schmuck versehen. Ich führe hier z. B. an, was Andreas Gulden in seiner Fortsetzung von Johann

1) Vgl. Die Denkmalpflege 1903, Seite 71—72, und Schulz, Alt-Nürnbergs Profanarchitektur, S. 16 und Tafelabb. 43.

Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten[2]) von dem Hafner Andreas Leupold († 1676) sagt: »giebt auch einen feinen Zeichner und Maler, wie er dann die Fensterladen auswendig an seiner werkstatt, an seinem haus am Milchmarkt mit allerlei hafnereigeschirren von oelfarb manierlich und verständig selber gemahlet, also daß er neben seinem handwerk auch billig für einen künstler zu halten ist«. Die Läden der Erdgeschoßfenster an der Kugelapotheke waren, wie der Delsenbachsche Prospekt »bey der Haupt- u. Pfarr-Kirche St: Sebald« erkennen läßt, ehedem mit stehenden Einzelfiguren bemalt. Allerhand kleine Darstellungen weisen die Läden eines Hauses gegenüber der ehemaligen Salvatorkirche auf dem Delsenbachschen Prospekt des Kornmarktes v. J. 1715 auf. Überhaupt waren der belebenden Elemente am Nürnberger Hause früher weit mehr wie heute. Ja, man kann sagen, daß hier im drängenden Verkehrsgetriebe und bei veränderten Anschauungen späterer Zeiten das reizvolle Alte so gut wie ganz verschwunden ist. Das Anbringen von Sonnenuhren war nichts ungewöhnliches. Vielfach findet man auf älteren Straßenansichten unten an den Häusern von Kästen eingehüllte Bäume, die eine für das Auge sehr wohltuende Unterbrechung hervorgerufen haben müssen. Vor den Fenstern waren in ausgedehntem Maße auf Streben vorkragende Bretter angebracht, auf denen Blumen standen. Auch auf die Fensterbänke stellte man solche. Neben den großen Chörlein sehen wir zahlreiche vorspringende Fensterkästen, welche es gestatteten, die Straße draußen beiderseits geschützt zu überschauen. Ein vortreffliches Beispiel hierfür bietet der Prospekt des Neuen Baues nach dem Haller Türlein, gestochen von Joh. Ulrich Kraus, nach der Natur gezeichnet und herausgegeben i. J. 1693 von Joh. Andreas Graff (Abb. 1). Groß muß ehedem auch die Zahl der an den Häusern angebrachten Abzeichen gewesen sein. Da die Numerierung der Häuser erst i. J. 1796 stattfand, mußten bis dahin die Abzeichen vielfach als ein Hülfsmittel zur Kennzeichnung der Häuser und namentlich der Lage ihrer Nachbarhäuser dienen. Hiervon hat sich allerdings manches bis auf den heutigen Tag erhalten. Im Folgenden können wir natürlich auf diesen, vormals charakteristischen Schmuck des Nürnberger Wohnhauses nicht näher eingehen. Wir können nur Proben davon geben, wie wir selbstverständlich auch absehen müssen von der nur für den augenblicklichen Zweck geschaffenen Ausschmückung der Façaden anläßlich festlicher Ereignisse. Es genügt hier hinzuweisen auf den Stich von G. D. Heumann mit der illuminierten Façade der Schau i. J. 1725 zu Ehren der Erzherzogin Maria Elisabeth und auf das große Blatt mit der Wiedergabe des festlich geschmückten Deutsch-Ordens-Commenth-Hauses zur Feier des Einzugs des kaiserlichen Kommissarius Grafen von Sazenhofen zur Huldigung am 8. Februar 1746 von J. M. Seeligmann. Wenn die schlanke Spitze des vormaligen viereckigen Frauentorturms mit buntglasierten Ziegeln gemustert war, so spricht sich auch hierin die Vorliebe für bunte Farben, für lebhafte Kontraste aus.

Es dürfte wohl nicht vollkommen zutreffen, wenn man meint, daß in der Nürnberger Außenmalerei ein hervorstechendes Charakteristikum das sei, daß die

2) Ausgabe von Lochner, Seite 218.

Digitized by Google

Abb. 1. **Der neue Bau, jetzt Maximiliansplatz, in Nürnberg. 1693.**

A. Der Platz. B Tritonbrunnen von Bromig. v. J. 1687. C. Alte Findel. D. Haller Türlein. E. Weg z. Weinstadel u. freien Fleischbänken.

Digitized by Google

Farbe der Form gegenüber zurücktrete. Noch viel weniger ist die Behauptung haltbar, daß dies mit der ausschließlichen Verwendung des Hausteins als Baustoffes zusammenhänge. Es gibt in Nürnberg hinreichend große Gebäude, die in Fachwerk errichtet sind. Die kleineren Häuser sind es in der Mehrzahl. Nun aber sind sowohl massive Sandsteinhäuser als auch größere und kleinere Fachwerkbauten mit Außenmalereien dekoriert worden. Der Baustoff spielte hier keine maßgebende Rolle. Große Flächen standen in den wenigsten Fällen zur Anbringung von Darstellungen zu Gebote. So mußte man sehen, wie man sich nach Tunlichkeit auf den vorhandenen Flächen einrichtete. Man schmückte sie aus, weil jeder wollte, daß sein Haus besonders in die Augen fiel. Man wollte seiner Wohlhabenheit und seinem Kunstsinn nach außen einen glänzenden Ausdruck geben. Man fragte nichts nach Form. Das Entscheidende war, zu erreichen, daß das Haus sich von den anderen abhob. Man scheute hier keine Kosten, und so konnte es schließlich sogar dahin kommen, daß man in öffentlich Anstoß erregender Weise übertrieb. Dies ist auf das deutlichste aus einem von Archivrat Dr. Mummenhoff im 10. Heft der Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg S. 273 angezogenen Ratsverlaß vom 22. August 1695 ersichtlich. Ich wiederhole denselben an dieser Stelle, weil ihm in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung beizumessen ist. Er lautet: »Nachdem unter andern dieses vorkommen, daß verschiedene Burger ihre Häuser von außen mit Aufwendung vieler Kosten sehr prächtig mahlen und renovieren ließen, welches denen Fremden sehr in die Augen falle und zu vielen gehässigen und wiedrigen Vorbildungen Anlaß gebe, als ist der Herr Baumeister ersucht, die Mahler und Tüncher dahin zu bewegen und ihnen zuzusprechen, daß sie die Leute von solchen unnöthigen Kosten und Übermahlung der Häuser, so durch unanständige Witterung bald verderbet werden können, abmahnen und hingegen dahin disponiren, daß sie es allein bei Einfassung der Fensterstöck bewenden lassen mögen.« Einen Zwang amtlicherseits konnte man nicht auf die Hausbesitzer ausüben. Es stand also jedwedem frei, sein Haus nach seinem Geschmack dekorieren zu lassen. Der Baumeister sollte nur versuchen, auf die ausführenden Kräfte, die Maler und Tüncher, einen leisen Druck auszuüben. Doch da wird er schwerlich Erfolg gehabt haben; eine Beeinträchtigung ihres Gewerbes werden dieselben kaum der Obrigkeit zu Liebe auf sich genommen haben. Und tatsächlich finden wir auch noch in späterer Zeit hinreichend figurale Kompositionen größeren Stils. Im System dürfte sich somit die Nürnberger Außenmalerei wenig von der Façadenmalerei (wenigstens der älteren Zeit) in Augsburg[3]) unterscheiden. Auch der Nürnberger Künstler bringt nicht die malerische Dekoration bewußt mit der Architektur in Einklang. Er faßt seine Aufgabe lediglich vom malerischen Standpunkt aus auf. Eine harmonische Zusammenwirkung von Architektur und Malerei wird nicht als Endziel angestrebt. Doch das eine darf man sagen: der Nürnberger

3) Siehe über diese Adolf Buff in der Zeitschrift f. bild. Kunst XXI, 58 ff., 104 ff. u. XXII, 173 ff., 275 ff. sowie auch Prof. Friedr. von Thiersch, die Augsburger Fassadenmalereien, Süddeutsche Bauzeitung 1902, Nr. 43, 44, 45 und 46.

Digitized by Google

Künstler übertrifft den Augsburger insofern, als er ein wenig mehr Maß übt und die ihm durch die Architektur gezogenen Grenzen mehr respektiert. Dem Beschauer geht das Gefühl für das Konstruktive des Baues wenigstens nicht ganz verloren. Nach dieser Richtung hat sich ja auch in Augsburg in der späteren Zeit ein Umschwung zur Besserung vollzogen.

Das XIV. Jahrhundert.

Wenn es nicht möglich ist, über die Nürnberger Außenmalerei der ältesten Zeit — ich meine das XIV. und XV. Jahrhundert — etwas Positives zu sagen, so liegt dies an der Unzulänglichkeit und Unzuverlässigkeit der Quellen. Die früheste bestimmte Kunde davon, daß in Augsburg die Außenseiten von Bauwerken mit Malereien geziert wurden, stammt aus dem Jahre 1362. Damals schmückte der Maler Hermann das Gögginger- und heil. Kreuzertor mit Bildern.[4]) Auch die älteste Nachricht über die Außenmalerei in Nürnberg bezieht sich auf die Auszierung der Stadttore. »1388 ließ der Rat die Stadttürme frisch tünchen und malen.«[5]) Allerdings ist die Deutung dieser Notiz in Bezug auf das hier in Frage kommende Gebiet nicht ganz unanfechtbar; denn »malen« kann auch gemeinhin »mit Farbe anstreichen« bedeuten, ohne daß damit zugleich gesagt wäre, daß es sich um eine bunte Auszierung handelt. Überhaupt brauchen wir bei der von Baader gebrachten Notiz nicht gleich an eine figurale Ausschmückung der ganzen Türme zu denken. Der Zusatz »frisch tünchen« verbietet dies auch schon an sich. Aber nicht unberechtigt sind wir, die Anbringung einer oder mehrerer kleinerer Darstellungen anzunehmen, wird doch zum Jahre 1500, wie wir nachher sehen werden, von einer Erneuerung des Gemäldes unter dem weißen Turm gesprochen.

In den Jahren 1385—1396 erhielt Nürnberg eines seiner berühmtesten Wahrzeichen — nach Hans Rosenplüt war es der Stadt fünftes Kleinod — nämlich den Schönen Brunnen in der Nordwestecke des Hauptmarktes. Gehört derselbe auch, streng genommen, nicht in diese Darlegungen hinein, so dürfen doch die an seiner Polychromierung wirksamen Meister hier nicht ganz übergangen werden, sind sie doch, wenn auch in ganz allgemeinem Sinn, mit als Außenmaler anzusehen. Es existiert eine gleichzeitige, allerdings recht summarisch behandelte Baurechnung, aus der wir entnehmen, daß Meister Rudolf, der Maler, die Vergoldung und das Bemalen des, wie ich bereits an anderer Stelle betont habe, sicherlich auf Polychromie berechneten zierlichen Kunstbaues besorgte. Neben ihm war Cunz Klügel, Maler, mit Malen und Vergolden beschäftigt.[6])

4) Siehe darüber Adolf Buff a. a. O. XXI, Seite 58, und Centralblatt der Bauverwaltung 1902, Seite 442.

5) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, Seite 2.

6) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, Seite 11—12; Schulz, der Schöne Brunnen zu Nürnberg, Süddeutsche Bauzeitung 1904, Nr. 4.

Kurz gestreift sei an dieser Stelle auch eine auf das Rathaus bezügliche Nachricht, welche in der zweitältesten der uns erhaltenen Stadtrechnungen, nämlich in derjenigen vom J. 1378, enthalten ist. Es heißt dort zum 17. März des genannten Jahres: »Item dedimus ½. ℔. hlr., daz man daz hawse [d. h. das Rathaus] schön macht und die pilde wischet und sawbert.«[7]) Leider aber ist diese Notiz viel zu aphoristisch abgefaßt, um weitere Schlüsse darauf aufzubauen.

Garnichts anzufangen ist mit einem ehemals am Aeußeren des Lorenzer Pfarrhofes angebracht gewesenen, von Heideloff in das Innere desselben versetzten Frescobild, als dessen Entstehungszeit Heideloff das Jahr 1358 genannt hat.[8]) Es befindet sich heute in einer flachbogigen Nische seitwärts der Treppe im Erdgeschoß. Dargestellt ist vor einem Vorhang sitzend St. Lorenz mit großem Rost. Zu seinen Seiten stehen vor Fenstern mit Ausblicken auf bergige Landschaften, die durch kleine Gebäude belebt sind, die Heiligen Stephan und Vincenz. Das Gemälde ist durch spätere Übermalungen in Öl derart verdorben, daß sein ursprünglicher Charakter vollkommen verwischt ist. Doch dürfte es eher in der 1. Hälfte des XVI. Jahrhunderts als im Jahre 1358 entstanden sein. Als heute völlig belanglos müssen wir es aus dem Zusammenhang unserer Untersuchung ausschalten.

Diese wenigen Nachrichten dienen nicht dazu, die Möglichkeit des Gewinnens einer Vorstellung von der Art und dem Charakter der Nürnberger Außenmalerei im XIV. Jahrhundert herbeizuführen. Sie haben nur Wert als registrierende Notizen von rein kulturgeschichtlicher Bedeutung. Ob Privathäuser bemalt worden sind, davon verlautet nichts. Fast möchte man glauben, daß die Außendekoration in diesem Jahrhundert noch keine maßgebende Rolle gespielt hat.

Das XV. Jahrhundert.

Das änderte sich gleich mit dem Beginn des XV. Jahrhunderts, wo wir alsbald von einer Außenbemalung aller Wahrscheinlichkeit nach größeren Umfangs hören. In Endres Tuchers Memorial, welches die Zeit von 1421—1440, und zwar vornehmlich die täglichen Ereignisse und die inneren Angelegenheiten der Stadt behandelt, finden wir zum Jahre 1423 folgende wichtige Notiz: »Item do man zalt 1423 jar zwischen ostern und pfingsten do molet man das rothaus hinten und vorn.«[9]) Diese etwas allzukurze Angabe findet eine für den vorliegenden Zweck außerordentlich gewichtige Ergänzung aus den Stadtrechnungen zum August dieses Jahres. Es heißt dort: »It. dedim. 150 guld. new meister Berchtolten moler von dem rothaws czu malen auszen hinden, vornen, neben und unter dem rothawse von czwein stuben,

7) Die Chroniken der deutschen Städte III, Seite 155, Anm. 1; Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg, Nbg. 1891, Seite 38; H. Thode, die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh., Frankfurt a. M. 1891, Seite 9.

8) R. v. Rettberg, Kunstblatt 1849, Seite 13; und H. Thode, die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh., Frankfurt a. M. 1891, Seite 314.

9) Die Chroniken der deutschen Städte II, Seite 11; vgl. hierzu u. zu dem folgenden auch H. Thode, die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh., Seite 39—40.

und vom rothawse ynnen von dem gemelde czu bessern, daz man im gab für sein malen und arbeit, die er daran getan het, über alle andre arbeit, die der paumeister auch daran getan het unum pro 1. ℔. 1 sz und 8 hllr. Summa in hallensibus 100 und 62½ ℔. hllr. r(ecepit) per se.« Und kurz darauf findet sich folgender Vermerk: »It. ded. 4 guld. new des meister Berchtolds maler sünen und knechten czu trinkgelt. unum pro 1 ℔. 1 sz 8 hllr. Summa in hallensibus 4 ℔. 6 sz und 8 hllr.[10]) Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß in den vorstehenden Nachrichten von einer Außenbemalung des Rathauses die Rede ist. Die nähere Bezeichnung »do molet man das rothaus hinten und vorn« und »von dem rothaws czu malen auszen hinden, vornen« könnte darauf schließen lassen, daß nur die Giebelfronten dekoriert worden seien. Die nicht geringe Kostensumme, welche sich allerdings auch auf die Ausmalung zweier Stuben (das »neben« auf eine Bemalung der Südseite zu deuten, halte ich für zu gewagt) und auf die Ausbesserung der Malereien im großen Rathaussaal bezieht, der Umstand, daß der ausführende Künstler der bedeutendste unter den damals in Nürnberg ansäßigen Meistern war, und daß er sich bei der Ausführung der Beihülfe seiner Söhne und Gesellen bediente, lassen gewiß den Schluß zu, daß die Giebeldekorationen solche von mehr monumentaler, sicherlich aber solche von ausgedehnterer Art gewesen sein müssen. Des Meisters kraftvolle, markige Behandlungsweise, sein Streben, in großzügigen, imposanten Einzelfiguren nach einem Ausdruck seiner Ideen zu suchen, sein Sinn für das Große und Würdevolle, für einen idealen Stil, für das Feierliche, sprechen schon allein für die Berechtigung unserer Annahme. Man denke z. B. an das hervorragendste unter seinen Werken, an den Imhofschen Altar in der Lorenzkirche. Man könnte in einigen Zweifel geraten, ob der hier genannte »meister Berchtold maler« wirklich identisch ist mit dem berühmten Meister des Imhofschen Altares. Schon Thode hat sich mit dieser Frage beschäftigt.[11]) Er stellt fest, daß in den Archivalien ein »Meister Berthold, Bildschnitzer und Maler« schon 1363, dann 1378 erwähnt wird, daß 1396 ein »Berthold, Moler« vorkommt, daß 1406 ein Maler Berthold die Schildlein und Wappen an den Armbrüsten und Tartschen im Rathaus malt, daß weiter 1413 ein »Meister Berchtold Moler« und 1427—1430 ein »Berchtolt Moler« aufgeführt wird. Es ist nicht recht möglich, daß es sich in den von Thode beigebrachten Aufzählungen um ein und denselben Künstler handeln sollte. Dieser müßte alsdann etwa 67 Jahre lang tätig gewesen sein und in seiner Entwicklung die ganze Wandlung aus der älteren in die neuere Kunstrichtung durchgemacht haben. Das ist aber doch wohl so gut wie ausgeschlossen. Thode unterscheidet darum einen älteren und einen jüngeren Berthold. Letzterer wäre der 1406, 1413 und 1427—1430 erwähnte. Unbestimmt läßt er — und das ist ja auch kaum mit Gewißheit zu sagen —, wer von beiden der 1396 aufgeführte ist. In die Zeitspanne nun, welche von Thode für den jüngeren Berthold, den Berthold des Imhofaltares, als

10) Die Chroniken der deutschen Städte II, Seite 11, Anm. 6.

11) a. a. O. Seite 40.

Dauer seiner Wirksamkeit gewonnen ist, paßt die Ausführung der Rathausmalereien im Jahre 1423 nun insofern ganz vortrefflich hinein, als sie in eine Epoche fällt, in welcher der Künstler auf dem Höhepunkt seines Schaffens stand. Er hatte soeben mit dem Imhofschen Altar eine glänzende, ja die glänzendste Probe seines Könnens und seiner Fertigkeit abgelegt. Nur einem solch begabten und in dieser Weise erprobten Meister konnte man die schwierige Aufgabe der Außenbemalung des wichtigsten Profanbaues der Stadt, in dem sich das ganze öffentliche Leben konzentrierte, den man zugleich als den schönsten und eindrucksvollsten Bau dastehen haben wollte, übertragen. Es war darum »eine große und ehrende Aufgabe, ja vielleicht die ehrenvollste, die ein Maler der Stadt Nürnberg erhalten konnte« (Thode). Ist Meister Berthold durch die von ihm erhaltenen Arbeiten als der hervorragendste unter den Nürnberger Malern der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts erwiesen, so ist die Thodesche Vermutung, daß er es auch gewesen, der die Malereien am und im Rathaus ausgeführt, mehr als eine bloße Wahrscheinlichkeit, sie ist fast eine nicht hinwegzuleugnende Bestimmtheit. Keiner hat solch gewaltige Werke hervorgebracht wie er. Seine charaktervolle Art, seine tiefgegründete Empfindung für Größe und erhabene Würde, seine Neigung für das Dauernde, Ewige und Unvergängliche, seine kühne Gestaltungskraft wirken bestimmend auf die Nürnberger Kunst der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. »Keinem Maler neben ihm darf man irgend welche hervorragende Stellung einräumen« (Thode S. 38).

Aber was waren es nun für Malereien, mit denen Meister Berthold das Nürnberger Rathaus schmückte? Was für Stoffe behandelten sie, und welcher Art waren sie? Auf alle diese Fragen erhalten wir aus den nur die geschehene Tatsache und die erwachsenen Kosten feststellenden, knapp abgefaßten Nachrichten keine Antwort. Nicht einmal Andeutungen, welche unsere Phantasie wenigstens in etwa anzuregen im Stande wären, werden uns gegeben. Waren es etwa Gemälde religiösen Charakters? Fast möchte das kirchliche Stoffgebiet am ehesten der Gemütsart Meister Bertholds entsprochen haben. Ja, man muß zu dieser Vermutung neigen, wenn man sich etwas näher mit des Künstlers innerem Wesen befaßt hat. Seinen Gedanken aber über eine bloße Vermutung hinaus Raum zu geben, erscheint nicht zulässig.

Noch eine Frage bedarf einer kurzen Erwägung: Welches war die Veranlassung dazu, das Rathaus außen und innen durch einen solch bedeutenden Meister, wie es Berthold war, dekorieren zu lassen? Ein festliches Ereignis stand nicht, wenigstens nicht unmittelbar bevor. Die Einbringung der Reichskleinodien fand erst ein volles Jahr später, am 22. März 1424, statt. So lange vorher wird man also kaum an eine Ausschmückung des Rathauses gedacht haben. Scheinbar war demnach lediglich der allgemeine Wunsch, den gewichtigsten Bau der Stadt möglichst glänzend und prächtig in die Erscheinung treten zu lassen, die maßgebende Veranlassung.

Wenn Baader die von uns oben beigebrachten, sich auf die Ausschmückung des Rathauses mit Malereien beziehenden Nachrichten in Zusammenhang bringt mit dem Abbruch der Kräme und Brotbänke, die an

dasselbe angebaut waren, und zwar insofern, als die Abtragung der letzteren der Bemalung des ersteren zeitlich vorangegangen wäre, so entspricht dies nicht den tatsächlichen, durch die Archivalien festgelegten Verhältnissen. Gerade das Umgekehrte ist der Fall, und viel eher die Annahme gerechtfertigt, daß die Freilegung des Rathauses eine Folge der Auszierung mit Gemälden, die man vielleicht auf diese Weise besser zur Geltung bringen wollte, gewesen ist. Die betreffende Stelle bei Baader[12]) lautet: »In den Jahren 1423 und 1424 wurde das Rathaus restaurirt und von den Krämen und Brotbänken befreit, die an dasselbe angebaut waren. Der Rat ließ sie abbrechen nicht ohne große Opfer. Sie waren an Bürger der Stadt vererbt; ihre Zahl belief sich auf etliche 60 Kräme und Bänke.[13]) Der Rat löste den Bürgern das Erbe ab und bezahlte ihnen dafür 4237 Pfund, 13 Schillinge und 3 Haller. Nachdem das Äußere von diesen unschönen [?] Anhängseln befreit worden, ließ der Stadtbaumeister Andres Volkamer die Restaurationsarbeiten im Innern beginnen. Sodann malte Meister Berchtold der Maler »außen, hinden, vornen vnd vnder dem Rothawse«, desgleichen zwei Stuben desselben. Das Gemälde im Innern des Rathauses besserte er aus.« Was Baader hier an tatsächlichen Geschehnissen bringt, ist ja an sich nicht unrichtig. Doch zieht er das, was in zwei verschiedenen Jahren ohne inneren Zusammenhang mit einander getan wurde, zu einem einheitlichen Ganzen zusammen und konstruiert sich auf diese Weise eine in den Jahren 1423/24 vorgenommene größere Restaurierung des Rathauses. Nun aber fand die äußere und innere Bemalung des Rathauses (siehe das Nähere darüber oben) durch Meister Berthold zwischen Ostern und Pfingsten 1423 statt. Die Ablösung der Kräme mit den darauf ruhenden Lasten erfolgte aber erst, wie Mummenhoff festgestellt hat, am 28. August 1424[14]). So kann also das erstgenannte Ereignis nicht eine Folge des zweiten, zeitlich späteren sein. Beide stehen vielmehr vollkommen unabhängig von einander da. Bei beiden können schwerlich bevorstehende größere festliche Ereignisse die nähere Veranlassung gewesen sein. War die Bemalung ein Ausdruck des Kunstsinnes des Nürnberger Rates und damit auch der Bürgerschaft, so möchten wir auch in der Entfernung der Kräme und Brotbänke die Äußerung eines regeren Gefühles für äußere Schönheit, das die Malereien ganz zur Geltung gebracht wissen wollte, sehen Auch sonst sind die von Baader beigebrachten Einzelheiten zu berichtigen. Nach dem Jahresregister II. Bl. 243a[15]) betrug die Ablösungssumme »in hallensibus in toto 3237 ℔. 13 sz und 3 hllr.«, nämlich »244 ℔.

12) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgesch. Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, Seite 2—3.

13) Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg, Nbg. 1891, Seite 312, Anm. 92, zählt deren an der Hand des Jahresregisters nur 40.

14) Siehe Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg, Nbg. 1891, Seite 312, Anm. 92. In den Jahrbüchern des 15. Jahrh.' (Die Chroniken der deutschen Städte X, Seite 142) heißt es allerdings bereits zum 22. März 1424: »do wurden die krem und protlauben vor dem rothaus uber den weck abgeprochen«. Doch kann dies schlechterdings nicht möglich sein, da an diesem Tage die Einbringung der Reichskleinodien geschah.

15) Siehe die Chroniken der deutschen Städte X, Seite 142, Anm 6.

Digitized by Google

9 sz hllr. und 1236 guld. werung, unum pro 1 ℔. und 4 sz hllr. und darczu 1300 und 92 guld. und 3 ort new, unum pro 1 ℔. 1 sz und 8 hllr.«

Nicht unterlassen möchte ich, auf eine von Sigmund Meisterlin gebrachte, allerdings mit größter Vorsicht aufzunehmende Notiz hinzuweisen, da es nicht ganz ausgeschlossen erscheint, daß dieselbe auf eine gleich zu Anfang vorgenommene Außenbemalung des Rathauses bezogen werden könnte. Meisterlin erzählt nämlich: »Es was das rathaus under Ludwico etwas gepawet und gemalt mit historien, genomen ausz Valerio Maximo, Plutarcho und Aggellio: die histori die ratsherren und richter solten bewegen zu gerechtigkeit, desgleichen die notari und schreiber. aber das gemeld hat abgenomen und ist auch veracht das, das es bedeutet. doch ward es nach dem auflauf gar gebawet und zugericht[16]).« Das kurze Aufeinanderfolgen der Worte »gepawet und gemalt«, die Übersetzung des letzteren durch »depingitur« in der lateinischen Fassung der Chronik legt den ausgesprochenen Gedanken wenigstens nahe. Mummenhoff bezieht die Meisterlinschen Nachrichten auf das Innere des Rathaussaales[17]). Auch Thode denkt dabei an Innendekorationen[18]). Ich lasse die Entscheidung dieser Frage angesichts der Unzuverlässigkeit und Unklarheit der Meisterlinschen Erzählung unentschieden, nicht verhehlend, daß auch mir die Annahme einer Innenausschmückung des Rathauses plausibler erscheinen will. Aus diesem Grunde bin ich erst hier und nicht schon beim 14. Jahrhundert auf diesen Punkt zu sprechen gekommen.

Es dürfte fast selbstverständlich sein, daß die Außenbemalung des gewichtigsten Baues der Stadt Auszierungen auch einer größeren Zahl von Bürgerhäusern zur Folge gehabt hat. Schweigen hier auch die Quellen im Großen und Ganzen, so ist doch darin kein Gegenbeweis zu sehen; denn auch die Haus- und Kaufbriefe späterer Zeiten ermangeln zumeist hierher gehöriger Mitteilungen. Die mit der Dekorierung des Rathauses stärker in Übung gekommene Sitte der Bemalung des Äußeren der Profangebäude schwand aber auch für die Folgezeit nicht dahin. Doch sind die vorliegenden Nachrichten, welche zu dieser Annahme ermutigen, recht spärlich gesät. Im Jahre 1431 wurde am neuen Gewandhaus ein Gemälde angebracht[19]). Das Gebäude war im Jahr zuvor aufgeführt worden[20]). Im Jahre 1447 wurde eine Neupolychromierung des Schönen Brunnens auf dem Hauptmarkt erforderlich[21]). Die gleich nach seiner Erbauung angebrachte Fassung war somit von keiner langen Dauer. Ihr Bestand beziffert sich auf kaum volle 50 Jahre.

Bedenklich stimmt eine von Lochner in seinen Abzeichen (S. 67) gebrachte Nachricht, der zu Folge ähnlich wie im vordern Hofe des Gasthauses zum Bitterholz (des späteren Bayrischen Hofes) noch damals d. h. im Jahre 1855

16) Die Chroniken der deutschen Städte III, Seite 154—155.

17) a. a. O. Seite 38.

18) H. Thode, die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrh., Frankfurt a. M. 1891, Seite 9 - 10.

19) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, Seite 3—4.

20) Nopitsch, Wegweiser für Fremde in Nürnberg, Nbg. 1801, S. 50.

21) Schulz, der Schöne Brunnen zu Nürnberg, Süddeutsche Bauzeitung 1904, Nr. 4.

ein ungewöhnlich großer Mann im Sternhof mit folgender Beischrift abgemalt war: »Jakob Spanmann aus dem Lande Lüneburg seines Alters 21 Jahre miszt 96 Zoll und kann in die Höhe langen 108 Zoll. Gemalt 1468 (!). Renovirt 1684, 1718, 1748, 1818 und 1846«. Von 1468 bis zum Jahre 1684 dürfte sich eine Außendekoration, und noch dazu eine solche mehr für den Augenblick geschaffene, schwerlich derart erhalten haben, daß man sie sachgemäß hätte wiederherstellen können. Entschieden liegt hier ein Irrtum, hervorgerufen durch eine Entstellung der Jahreszahl, vor. Schuld an derselben sind die vielfachen Auffrischungen, die auch das ursprüngliche Bild schließlich bis zur völligen Unkenntlichkeit verderbt haben. Die Urgestalt dieser Wandmalerei, auf die wir nur der Kuriosität halber hier näher eingehen, ist uns in einer Radierung vom Jahre 1613 (Siehe Abb. 2) erhalten, welche einen zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Nürnberg tätigen Dilettanten von mittelmäßiger Qualität namens Peter Helffrich zum Urheber hat[22]). Dargestellt ist ein Mann in der Tracht des beginnenden 17. Jahrhunderts, mit rundem Hute, wie er Büchse und Gabel zum Auflegen bereit trägt. Die Figur ist nach links hin gerichtet, während die Malerei dieselbe nach rechts gewendet gab. Wenn diese Darstellung im Gegensinn nicht auf Konto des Unvermögens des dilettierenden Künstlers zu setzen ist, so liegt möglicherweise in dem Exemplar unserer Sammlung ein Beispiel des Gegendrucks des originalen Blattes vor, dessen Vorhandensein von Nagler als wahrscheinlich hingestellt wird[23]). Durch diese Radierung nun wird bewiesen, daß die von Lochner erwähnte Darstellung im Sternhof nicht schon im Jahre 1468 gemalt worden sein kann, sondern daß sie frühestens erst im Jahre 1613 angebracht worden ist. Die Radierung trägt nämlich folgenden textlichen Zusatz: »IACOB DAM̄A, V̄ PISPEN, aus dem Land Lüneburg, sein spañ ist · 16 · zoll u: er ist 96. zoll Lang kañ in die Höhe reichen 126, zoll · s: Alters, 22½, Jahr in Mon: Sep — kam in Nürnbe: A 1613«. Der größere Teil der Inschrift steht oben beiderseits des Kopfes, der kürzere Teil hinter dem Gedankenstrich befindet sich seitlich der Beine und zwischen denselben. Es gewinnt den Anschein, als wenn Nagler diese Radierung nicht durch Autopsie kennen gelernt habe; denn einerseits ist die Wiedergabe der Inschrift bei ihm nicht ganz fehlerfrei (z. B. PIPSEN statt PISPEN), anderseits bemerkt er, daß dieselbe am Pulverhorn des Jacob Damman angebracht sei, während dort nur zu lesen ist: »P H fec aqua forte«. Auch die Wiedergabe der Inschrift bei Müller[24]) ist nicht vollkommen einwandfrei. Noch besitzen wir ein großes Holzschnittblatt mit einer Darstellung der kolossalen Hand des Riesenmannes in originaler Größe. Rechts oben findet sich folgende Beischrift: »Jacob Damman von Piszpen, ausz dem Land Lünenburg, sein Spanne die ist 16. Zoll, vnnd er ist 96. Zoll lang, vnd kan inn die höhe reichen 126. Zoll, seines alters drithalben vnnd zwantzig Jahr, Im Jahr 1613«. Es unterliegt demnach keinem

22) Nagler, Monogrammisten IV, Nr. 3001.

23) Siehe im übrigen Barbeck, Alt-Nürnberg, Haus und Hof, Bl. 15.

24) C. G. Müller, Verzeichnis von Nürnbergischen topographisch-historischen Kupferstichen und Holzschnitten, Nbg. 1791, S. 176.

Digitized by Google

Zweifel, daß Jakob Damman erst im Jahre 1613 nach Nürnberg kam und wohl noch im gleichen Jahre im Sternhof auf die Wand konterfeit worden ist. Angesichts der Vergänglichkeit der Malerei aber mußte dieselbe von Zeit zu Zeit aufgefrischt werden. Künstler als solche haben sich schwerlich

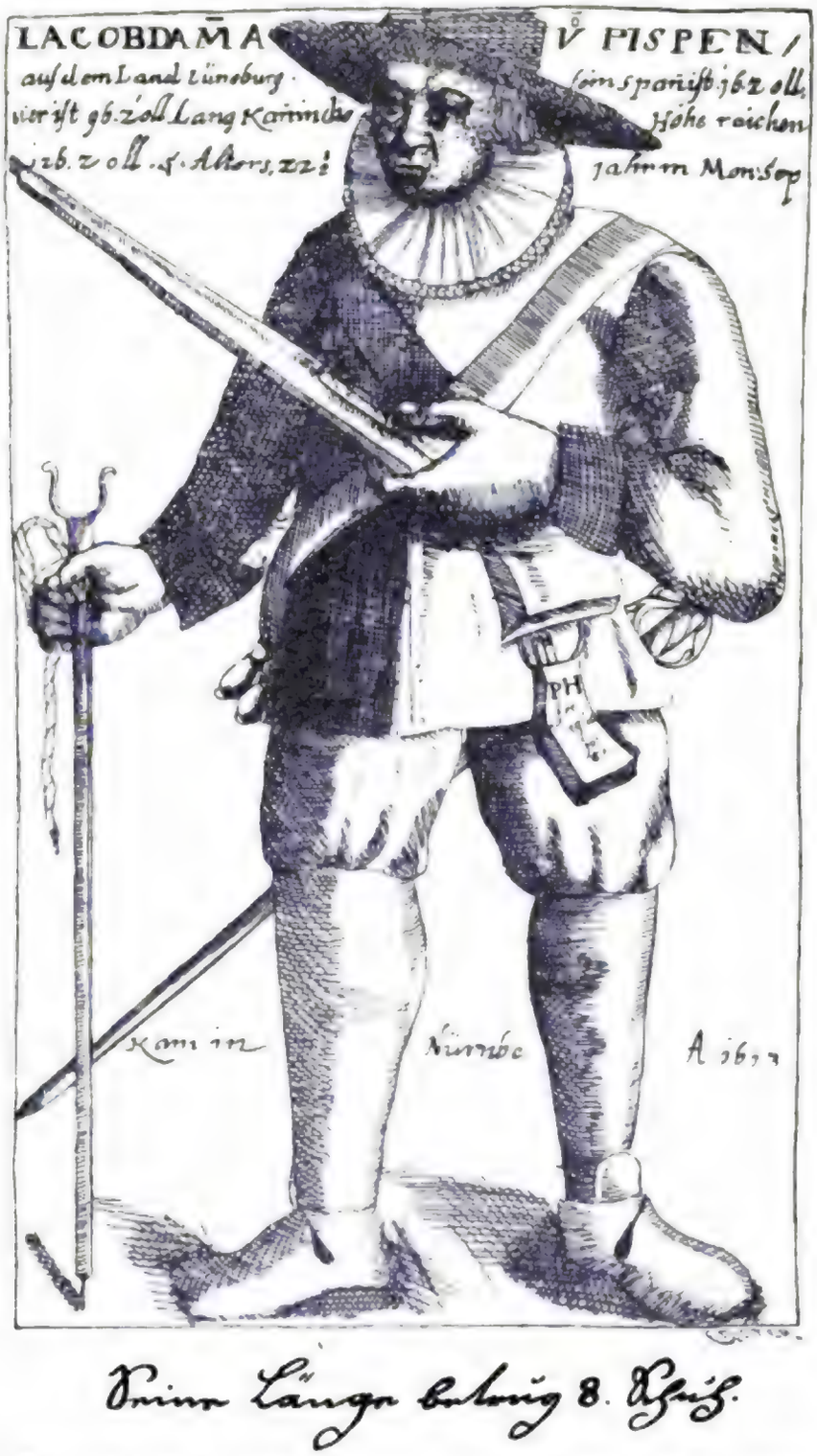


Abb. 2. Radierung nach einem Wandgemälde im Sternhof zu Nürnberg. 1613. (Der im Original vorhandene Strich über dem A fehlt in der Reproduktion. Siehe S. 12).

mit einer solchen Aufgabe befaßt. Besondere Sorgfalt auf eine vollkommen getreue Wiederherstellung wurde auch nicht verwandt. So wandelte das Bild seine Gestalt nach der Laune des Malers und dem Geschmack und der Mode

der Zeit so lange, bis schließlich vom Original keine Spur mehr vorhanden war. Deutlich lehrt dies ein Vergleich der Helffrichschen Radierung mit den beiden aus späterer Zeit stammenden Wiedergaben bei Barbeck. Auf der kleineren trägt unser Damman schon einen Hut aus der Mitte des 18. Jahrhunderts; auch seine sonstige Tracht ist dieser Zeit angepaßt. Auf dem Aquarell von Pfann vom Jahre 1881 hat die Figur eine weitere Wandlung nach der neueren Zeit hin erfahren.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zur historischen Abwicklung unseres eigentlichen Themas zurück. Wiederum ist es der Schöne Brunnen, dessen wir Erwähnung tun müssen. Im Jahre 1490 soll derselbe von keinem Geringeren als von Michael Wolgemut, dem Lehrmeister Albrecht Dürers, neu bemalt worden sein.[25]) Wir sind damit am Ende des 15. Jahrhunderts angelangt. In dasselbe könnte, wenn in ihrem ursprünglichen Zustand mit dem Bau gleichzeitig, eine an dem ehemaligen Zachariasbad angebracht gewesene Malerei, nach Lochner (Abzeichen S. 20) zeigend, wie dem Priester Zacharias der Engel erscheint, gesetzt werden. Etwas Bestimmtes jedoch läßt sich nach dieser Richtung nicht sagen. In der letzten Fassung, in der das vielleicht auch wiederholt übermalte Bild vor dem Abbruch des Baues sich zeigte, trug es, wie sich Herr Direktor Dr. Stegmann, dem ich für den gütigen Hinweis Dank schulde, bestimmt zu erinnern weiß, sowohl in dem annehmbaren Kolorit als in der bewegten Haltung der Figuren (der Engel naht sich von rechts her dem aufrecht dastehenden Zacharias) augenfällig die Merkmale vom Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts zur Schau. Das Bild befand sich auf der Giebelseite in der Höhe des ersten Stockes und nahm eine Gefachfläche seitwärts eines am Eck über spätgotischen Konsölchen vorgekragten Fensters ein.

Zum 1. Juni des Jahres 1500 berichtet ein Ratsverlaß[26]): »Es ist erlaubt, das gemel unter dem Weyssen thurn zu verneuen, doch das man dheynen schilt daran mal.« Wir werden hierbei an die Notiz v. J. 1388 erinnert, dergemäß damals die Stadttürme frisch getüncht und bemalt wurden. Durch den Ratsverlaß v. J. 1500 werden wir gedrängt anzunehmen, daß zum Jahre 1388 nicht etwa die Rede sein kann von monumentalen Kompositionen umfangreicher Art, sondern nur von der Anbringung eines oder mehrerer kleinerer Bilder. Vielleicht befand sich am Weißen Turm die zu erneuernde Malerei innerhalb der plumpen spätromanischen Seitennischen.

Ob sich der vielerorts erwähnte Hans Beuerlein auch mit dem Bemalen von Häusern befaßt hat, darüber ist nichts überliefert. Da er aber ausdrücklich als ein Maler aufgeführt wird, der zu seiner Zeit gar renommiert war, daß er die Malerei mit Ölfarben an den Mauern mit gutem Verstand zu applizieren wußte[27]), so müssen wir seiner wenigstens Erwähnung tun. Nach

25) Schulz, Der Schöne Brunnen zu Nürnberg, Süddeutsche Bauzeitung 1904, Nr. 4.

26) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, Nr. 586.

27) Doppelmayr, histor. Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, S. 177.

Digitized by Google

Doppelmayr starb er gegen 1500. Thode[28]) möchte mit Rücksicht darauf, daß noch im Jahre 1518 ein Maler Hans Peurl, der möglicherweise mit unserem Hans Beuerlein identisch sein kann, in den Bürgerlisten erscheint, sein Todesjahr später ansetzen und ihm ein hohes Alter vindicieren.[29]) Urkundlich erwähnt wird er zum ersten Mal, und zwar als Bildschnitzer, im Jahre 1461.[30]) Er soll verschiedene Wandmalereien in der Augustinerkirche, auf dem »Augustinerklostersaale« und in der Dominikanerkirche geschaffen haben. Thode bringt nähere Nachrichten darüber. Auf dem »Augustinerklostersaale« malte er zwei große Bilder an die Wand. »Zur Rechten Maria Magdalena und Christus, über Lebensgröße, zur Linken ist der Heiland zwischen den beiden Schächern am Kreuze, nebst vielen Personen. Alle sind in Lebensgröße. 1489.« Diese Malereien sind durch den völligen Abbruch des Augustinerklosters zu Grunde gegangen. Doch ist wenigstens eine davon in einem Abbild auf uns gekommen. Während des Abbruches des Klosters im Jahre 1883 hat nämlich der damalige Maler und Professor an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg Gg. Eberlein mehrere der zu jener Zeit noch sichtbaren Wandgemälde kopiert und diese farbigen Wiedergaben alsdann in einer Ausfertigung dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm, in einer anderen dem Magistrat der Stadt Nürnberg überreicht. Die an die Stadt gelangten Copien befinden sich heute in der städtischen Kupferstichsammlung im Germanischen Museum. Es sind im Ganzen, inclusive Titelblatt, 12 Blätter, die aber bislang noch keine Beachtung gefunden zu haben scheinen. Vier dieser Copien bringen Wiedergaben von Gewölbedekorationen; bei dreien von ihnen bestehen dieselben in naturalistisch gemalten Blumen und Blattranken; bei dem vierten Blatt scheint es sich nur um bildhauerischen Schmuck zu handeln. Dann finden wir einzelne Figuren aus Fensterlaibungen in den Kreuzgängen, zwei Engel aus einer Himmelfahrt Christi und die ornamentalen Zierate im Scheitel einer Spitzbogenlaibung. Es folgen nunmehr vier Copien nach größeren Wandgemälden, stofflich behandelnd die Kreuzigung, die Auferstehung, Christus als Gärtner Maria Magdalena erscheinend und die Ausgießung des heiligen Geistes. Der Wert dieser Copien ist ein sehr geringer, da es augenscheinlich ist, daß Eberlein aus dem, was er darstellen wollte, etwas ganz Eigenes, etwas Modernes gemacht hat. Weder ist der Stil noch die Malart der älteren Schule in etwa erfaßt. Das Einzige, was wir an Nutzen aus diesen Copien ziehen, ist, daß wir ungefähr eine Vorstellung von der Composition dieser sicherlich einst nicht unbedeutenden Wandmalereien erhalten. Nach dieser Richtung gewinnt das Blatt mit Christus als Gärtner der Maria Magdalena erscheinend insofern einigen Wert, als es nicht ausgeschlossen erscheint, daß das Original ein Werk von Hans Beuerlein ist, dessen Art und Weise somit, wenn auch nur in blasser Dämmerung, dokumentiert ist (Abb. 3). Dies war auch der Grund, weshalb wir den Namen Beuerlein in unsere Untersuchung hineingezogen haben. An

28) a. a. O. S. 101—102.
29) Siehe auch Hampe a. a. O., Seite 237, Anm.
30) Thode a. a. O.

Digitized by Google

der Hand dieser Copien weiterhin feststellen zu wollen, was im Original von Beuerlein, und was von Hans Trautt gemalt sein könnte, dürfte ein eitles Unterfangen sein. Auch Hans Trautt hat sich bekanntlich an der Ausmalung des Augustinerklosters mit beteiligt.

Abb. 3. Wandmalerei auf dem ehemaligen Augustinerklostersaale in Nürnberg. Kopie von Gg. Eberlein, 1883.

Ziehen wir kurz ein Resultat aus den Nachrichten, welche wir für das 15. Jahrhundert beizubringen vermochten, so haben wir das Einsetzen einer starken Woge gleich zu seinem Beginn zu konstatieren. Aber sie behält ihre Kraft nicht. Sie löst sich auf, ohne jedoch zusammenzubrechen. In kleineren Wellen lebt sie fort. Und diese vereinigen sich zu Beginn des

Digitized by Google

16. Jahrhunderts zu einem von nun an ständig und lebenskräftig durch die Jahrhunderte fließenden Strom. Die Bemalung des Rathauses durch den bedeutendsten Künstler der Zeit, durch Meister Berthold, kann unmöglich, ohne im vorbildlichen Sinn Einfluß auszuüben, hingegangen sein. Meister Berthold eröffnet den Reigen, der vielleicht — gewiß können wir das nicht sagen — durch Hans Beuerlein beschlossen wurde. Zwischen diesen beiden Angeln bewegt sich in ruhigem Fortgang, ohne Aufsehen erregende Zwischenfälle, die Façadenmalerei im 15. Jahrhundert. Ihr Stoffgebiet war wohl das kirchliche; es lag dies einerseits im Geiste der Zeit und anderseits sprachen dafür die von uns zum Ausdruck gebrachten Vermutungen, deren Berechtigung versucht wurde, zu erweisen, soweit von einem »erweisen« bei der Unzulänglichkeit der Unterlagen überhaupt gesprochen werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Vom Deutschen Buchgewerbeverein geht uns die nachstehende Mitteilung zu, der wir im Interesse der Sache gerne weitere Verbreitung geben: Eine für Künstler und Kunstfreunde wichtige Veröffentlichung wird auf Anregung des internationalen Verlegerkongresses zu Mailand 1904 unter dem Titel „Neuigkeiten des Deutschen Kunsthandels" nebst den wichtigsten Erscheinungen des Auslandes demnächst beginnen. Redaktionell vom Deutschen Buchgewerbeverein zu Leipzig geleitet, werden diese monatlichen Verzeichnisse alle käuflichen Photographien und Kunstblätter jedweder graphischen Technik in Original wie Nachbildung, Tafelwerke künstlerischen wie kunsthistorischen Inhaltes einschließlich aller Vereins- und Privatpublikationen, sowie Verzeichnisse der Ausstellungen, Museen, Privatsammlungen, Kunstverleger und Antiquariate verzeichnen. Der Deutsche Buchgewerbeverein vereinigt einesteils in seiner geschäftlichen Leitung, andernteils durch sein Museum, praktische wie wissenschaftliche Erfahrung. Wir sind deshalb sicher, daß die Verzeichnisse nicht nur ein wichtiges Nachschlagemittel für den bisher bibliographisch sehr stiefmütterlich bedachten Kunsthandel sein werden, sondern auch für den Kunsthistoriker, für Sammlungen und Künstler. Es wird deshalb auch im Interesse aller beteiligten Kreise liegen, das Unternehmen zu unterstützen und der Geschäftsstelle des Deutschen Buchgewerbevereins, Leipzig, Deutsches Buchgewerbehaus, sämtliche Neuerscheinungen an Kunstverlags- wie Privatpublikationen regelmäßig zur Aufnahme einzusenden.

Leipzigs Handelskorporationen. (Kramerinnung, Handlungsdeputierte, Handelsvorstand, Handelsgenossenschaft. Die Leipziger Kaufmannschaft und die Kommunerepräsentation.) Versuch der Gründung Sächsischer Handelskammern im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von der Handelskammer zu Leipzig. Verfaßt von deren Bibliothekar Siegfried Moltke. Mit mehreren Abbildungen. Leipzig. In Kommission bei der Buchhandlung von A. Twietmeyer. 1907. VIII u. 248 S. 8°.

Auch dies neue Werk des Verfassers baut sich auf Forschungen in den Archiven der Handelskammer auf, die bereits für zwei wenig früher erschienene Darstellungen als Grundlagen dienen konnten: »Die Leipziger Kramer-Innung im 15. u. 16. Jahrh.« (1901) und »Urkunden zur Entstehungsgeschichte der ersten Leipziger Großhandelsvertretung« (1904). In einem dritten abschließenden Bande dieser Studien zur Handelsgeschichte Leipzigs untersucht nun M. Entstehung, Entwicklung, Ausgestaltung und Ende derjenigen kaufmännischen Korporationen, die der heutigen Handelskammer zu Leipzig nicht unwesentlich vorgearbeitet haben, bis sie eben endlich von dieser abgelöst werden sollten. Besonderes Interesse verdient die Darstellung der vorangehenden Versuche zur Gründung von Handelskammern in Sachsen, insbesondere einer, noch vor 1861 (Entwurf der Gewerbeordnung), für Leipzig geplanten.

Wer sich mit Studien über die Entwicklungsgeschichte des Handels und der Industrie Sachsens im 19. Jahrhundert befaßt, wird auf die schätzbare Verarbeitung des bedeutsamen Leipziger Materials, wie sie S. Moltke hier bietet, zurückkommen müssen.

Führer durch das städtische Museum (in Troppau), nebst einer Einleitung, verfaßt im Auftrage des Ausschusses des städtischen Museums in Troppau von Prof. Erwin Gerber, Kustos. Troppau. 1906. Im Selbstverlage. 8° 9 S.

Das anspruchslose Büchlein dürfte sich als ein guter Wegweiser bewähren für die Besucher der Stadt Troppau, deren Geschichte und Sehenswürdigkeiten das einleitende Kapitel gewidmet ist, sowie ihrer neuerdings im imposanten Schmetterhause aufgestellten Altertumssammlung. Zu wünschen ist, daß bei einer Neuauflage mehr Gewicht auf Angabe der Entstehungszeiten, insbesondere der Kunstwerke und kunstgewerblichen Erzeugnisse, gelegt werde. Bei undatierten Stücken fehlen die Zeitangaben fast durchgehends, und diese sind für den Besucher, nicht minder auch für den Fachmann, der sich an der Hand des Führers im allgemeinen über die Bestände unterrichten will, unerläßlich. Dagegen sollten Ausdrücke wie »alt« oder »altertümlich« ausgemerzt werden.

W. J.

Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Von Dr. Heinrich Bergner. Mit 9 Tafeln in Farbendruck und Autotypie sowie über 500 Abbildungen im Text. Leipzig. 1905. Chr. Herm. Tauchnitz. 619 S. 8.

Bergners kirchliche Kunstaltertümer, denen inzwischen desselben Verfassers Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland (1906) gefolgt ist, macht zwar Ottes »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters« nicht überflüssig, ergänzt es aber nach verschiedenen und sehr wesentlichen Seiten. Bewunderungswert ist die dem Verfasser eigene weitgehende Kenntnis der vielverzweigten Literatur, nicht minder sein kritischer Scharfblick bei der Verwendung dieser ungleichwertigen Quellen. Trotzdem es sich um ein kompilatorisches Werk handelt und trotzdem der umfangreiche Stoff durch strengste Sichtung und größte Knappheit der Darstellung in einen Band zusammengedrängt werden mußte, ist das Buch durchaus lesbar und anregend, wenn es auch, vor allem durch seine reichen Literaturnachweise, in erster Linie als Nachschlagwerk gelten muß.

W. J.

Die Revolution. Von Dr. Paul Liman. Eine vergleichende Studie über die großen Umwälzungen in der Geschichte. Berlin. C. A. Schwetschke & Sohn. 1906. VIII. 286. St. Preis 5 Mk., gebunden 6 Mk.

Die Betrachtungen, welche Liman in seinem neuen Buche gibt, sind ihrer Gattung nach Eßays, sie behandeln die Geschichte in ausgesprochen persönlicher Auffassung, unter stetem Hinblick auf die heutigen Verhältnisse. Das Buch gewinnt dadurch etwas äußerst anregendes, aber es fordert selbst bei dem, der den politischen und konfessionellen Standpunkt des Verfassers teilt, vielfach Widerspruch heraus. Den Grundgedanken wird man indes zustimmen können. Das Buch ist sehr gut geschrieben und von Anfang bis zu Ende interessant.

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1906

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

Seite

Koptische Altertümer im germanischen Nationalmuseum. Von Dr. Otto Pelka. Mit 2 Tafeln 3

Eine Nürnberger Hauskapelle. Nachtrag. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 1 Tafel 47

Meister Bertram, eine resümierende Betrachtung an der Hand der Lichtwarkschen Studie. Von Dr. Fritz Traugott Schulz 60

Eine Glocke aus dem XVIII. Jahrhundert. Von Gustav von Bezold 79

Ein syro-palästinensisches Räuchergefäß. Von Otto Pelka. Mit 2 Tafeln . . . 85

Bilder aus dem Kinderleben in den dreißiger Jahren des XVI. Jahrhunderts. Von Heinrich Heerwagen 93

Über einige Neuerwerbungen der Skulpturensammlung des germanischen Musenms. Von Dr. W. Josephi. Mit 2 Tafeln 117

Beiträge zur Geschichte der Außenmalerei in Nürnberg. Von Dr. Fritz Traugott Schulz 141

Literarische Besprechungen 43, 81, 158

Digitized by Google

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Tonstempel.

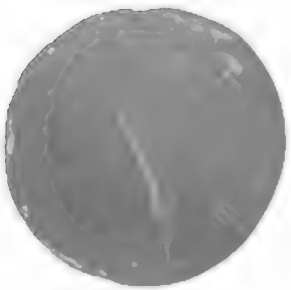
Google

1.

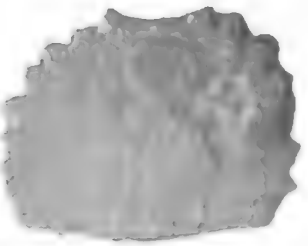
2.

3.

4.



5.



6.

Tonstempel.

Digitized by Google

Digitized by Google

Auferstehungsbild in der Sammlung des Fränkischen Kunst- und Altertumsvereins in Würzburg. Um 1460.
1,31 m hoch, 2 m breit.

Digitized by Google

Digitized by Google

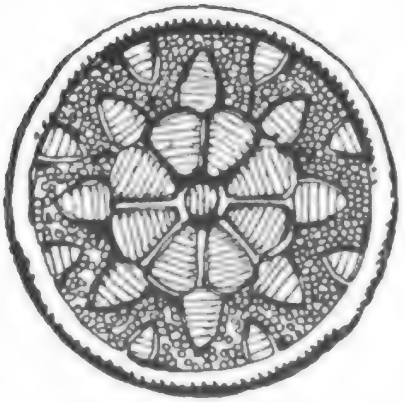
1

2.

Digitized by Google

Digitized by Google

1



Gefäßboden.

2.

Digitized by Google

Pl.-O. 2056. **Kruzifix. Oberdeutsch. Zweite Hälfte des XIV. Jahrh.**
Höhe 210 cm.

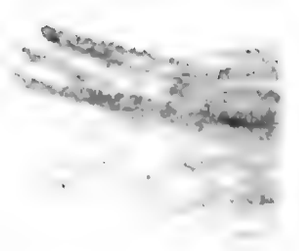
UNIV. OF MICH

Digitized by Google

Digitized by Google

Palmesel. Schwäbisch. Um 1500. Pl.-O. 1875. Höhe 180 cm.

Digitized by Google



Digitized by Google

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

HERAUSGEGEBEN

VOM DIREKTORIUM.

JAHRGANG 1907.
MIT ABBILDUNGEN.

NÜRNBERG
VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS
1907.

Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert.

Von

Dr. Edwin Redslob.

Vorbemerkung.

Die folgenden Ausführungen legte ich, als Erweiterung einer akademischen Preisaufgabe, im Jahre 1906 der hohen philosophischen Fakultät der Heidelberger Universität zur Promotion vor. Die seitdem, zumal als Folge der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, erschienene Literatur habe ich nachträglich noch zu benutzen versucht. Naturgemäß konnte es sich dabei nicht um eine Verschiebung meiner Hauptresultate handeln, die nur durch Unterordnen der kunstgeschichtlichen Entwickelung unter den gegenständlichen Gesichtspunkt meines Themas gewonnen werden konnten.

Außer den Neuerscheinungen der Literatur habe ich der Hilfe meiner verehrten Kollegen am Germanischen Nationalmuseum und der Architekten der Bauhütten von St. Sebald und St. Lorenz, der Herren Prof. Joseph Schmitz und Otto Schulz dankbar zu gedenken. Vor allem aber drängt es mich, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, dem Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Henry Thode den herzlichen Dank für die Anregung und Förderung meiner Arbeit auszusprechen.

Digitized by Google

Verzeichnis der wichtigsten Literatur.

1. Grabplastik.

Otto Buchner: Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen. Straßburg, Heitz 1902.

H. Schweitzer: Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden, Straßburg, Heitz 1898.

H. Bröger: Grabdenkmäler im Maingebiet. Leipzig, Hiersemann, 1907.

Paul Knoetel: Die Figurengräber Schlesiens. Jenenser Diss. 1890.

2. Zur Geschichte der fränkischen Kunst.

Henry Thode: Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert. Frankfurt a. M., Keller, 1891.

Friedrich Dörnhöffer: Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. Repertorium XXIX, 1906.

Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, 1890.

Waagen: Kunstwerke und Künstler I. 1843.

Schnaase: Geschichte der bildenden Künste.

Kugler: Kleinere Schriften, 1883.

Sighart: Geschichte der Kunst in Bayern, München 1862.

W. Bode: Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887.

Pückler-Limpurg: Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts. Straßburg, Heitz 1904.

Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Berlin, Wasmuth 1905.

3. Nürnberg.

M. M. Mayer: Die Kirche des hlg. Sebaldus, Nürnberg 1831.

O. Schulz: Geschichte der Wiederherstellung der Sebalduskirche, Nürnberg 1905.

J. W. Hilpert: Die Kirche des hlg. Laurentius, Nürnberg 1831.

P. Rée: Die Bilder in der Sebalduskirche. Kunstchronik XXIII. Nürnberg, ber. Kunststätten V, 1900.

Christian Rauch: Die Trauts. Straßburg, Heitz, 1907.

B. Daun: P. Vischer und Adam Krafft, Künstlermonographien LXX 1905, Veit Stoß, LXXX.

Bergau: Veit Stoß bei Dohme: Kunst und Künstler.

Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906.

Digitized by Google

4. Heilsbronn.

Hocker: Heilsbronner Antiquitätenschatz, Onolzbach 1731.
Muck: Geschichte des Klosters Heilsbronn-Nördlingen 1879.
Stillfried: Grabstätten des Hauses Hohenzollern 1874. Denkmale des Hauses Hohenzollern Bd. I, Kloster Heilsbronn 1877.

5. Eichstätt.

Sax: Geschichte von Eichstätt.
F. H. Herb: Eichstätts Kunst. München, Ges. f. christl. Kunst 1901.
J. Fischer: Domkreuzgang u. Mortuarium. Vortrag. Eichstätt 1889. Pastoralblatt des Bistums 13 u. 15.
Sammelblatt des historischen Vereins 8 u. 12.
A. Hämmerle: Der Pappenheimer Altar, Eichstätt 1906.
Felix Mader: Loy Hering, München, Ges. f. christl. Kunst 1905.

6. Bayern und Schwaben.

Berth. Riehl: Zur bayer. Kunstgeschichte I. Die ältesten Denkmale der Malerei. Studien zur Geschichte der bayer. Malerei des XV. Jahrhunderts. 1895. Augsburg, ber. Kunststätten XXII, 1903).
A. Schröder: Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. Jahrbuch des Hist. Vereins Dillingen 1878.
Walter Josephi: Die gotische Steinplastik Augsburgs. Münchener Diss. 1902.
A. Seyler: Die mittelalterliche Plastik Regensburgs. Münchener Diss. 1905.

7. Zur Ikonographie.

Otte: Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie.
Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. 1905.
Lehmann: Das Bildnis. Straßburg, Heitz.

8. Über Inschriften.

Klemm: Über die Entwickelung der Schriftformen in der Steinschrift 1000—1600. Christl. Kunstblatt 1884.
W. Weimar: Monumental-Schriften vergangener Jahrhunderte 1898.

9. Abbildungsmaterial.

M. Gerlach: Totenschilde und Grabsteine. Wien. Gerlach & Schenk.

Digitized by Google

I.

Die Entstehung der Epitaphienform.

Die Begräbnisstelle für die Vornehmen war im Mittelalter das Innere der Kirche. Die Grabstätten wurden unter den Fußboden eingemauert und mit einer Steinplatte geschlossen. Absichtlich den verwischenden Schritten preisgegeben, trugen diese Platten anfangs nur einfache Zeichen: ein Kreuz oder ein Wappenschild und eine kurze Inschrift; allmählich verzierte man sie in flachem Relief mit dem Bilde des Toten, für dessen Charakteristik die allgemeinen Merkmale seines Standes und Alters genügten.

Aber immer mehr wuchs das Verlangen, den Stein dem Bilde des Aufgebahrten, den er bedeckte, ähnlich zu gestalten: am Ende des 12. Jahrhunderts hatte sich eine reichere Form durchgesetzt, welche das Relief erhöhte und die Züge des Dargestellten portraitartig herausarbeitete. Dann verlieh die Gotik den Grabsteinen[1]) größere Pracht: häufig wurde die Gestalt unterarbeitet und mit reichem Zierrat umrahmt. Solche Werke konnten nicht mehr ein Teil des Fußbodens sein: sie wurden als Tumben sarkophagartig untermauert oder von kleinen Pfeilern, die bald als Wappenträger plastische Gestalt bekamen, als Hochgräber[2]) über den Boden gehoben.

So bekamen die Grabsteine den Sinn von Portraits und wurden daher oft schon bei Lebzeiten gemeißelt; neben die Abbildung des Aufgebahrten trat die Wiedergabe des Lebenden in der Fülle seiner Kraft und Macht: der Brauch, zu dem auch räumliche Gründe zwangen, daß man die Steine aufrecht an die Wand stellte, war kein Widersinn mehr.

Wurden anfangs nur die Herrschenden durch ein Denkmal ausgezeichnet, so drängten sich allmählich immer mehr Gemeindemitglieder zu der Ehre, ihr Bildnis nach dem Tod zu erhalten. Der Raum der Kirche konnte für größere Gemeinden nicht mehr genügen, so daß auch der Kreuzgang als Begräbnisstelle herangezogen werden mußte.

Die Anlage eines Domkreuzganges war aus dem Verlangen entstanden, den Kanonikern und Geistlichen, die am Dome wohnten, einen abgeschlossenen Wandelraum zu geben. Dann wurde der Kreuzgang immer mehr als ein Teil der Kirche

1) Vgl. Lind, die Grabdenkmale während des M. A. in d. Ber. u. Mitt. d. A. V. zu Wien XI (1870) S. 163—213. Schultz, Höfisches Leben II, S. 410—416.

2) Buchner (S. 65) erklärt die Entwicklung zum Hochgrab aus „dem Einfluß der im Sinne des Verticalismus treibenden Architektur".

Digitized by Google

aufgefaßt, wie es beim Augsburger Dom[3]) gut zu erkennen ist. Hier wurde er durch Verlegung der Kanonikerwohnung seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet, und bald trat er mit der Kirche in enge Verbindung, indem er ihren einen Zweck teilte und zur Begräbnisstätte ward. Die Verwendung seiner drei Flügel war genau geregelt: der westliche, dem ehemaligen Hauptchor der Kirche zunächst liegende Teil diente den Kanonikern als Grabstätte (ambitus canonicorum), der nördliche den Domvicaren (ambitus vicariorum), der östliche Flügel war auch Laien, Männern wie Frauen, meist adeligen Stammes, die irgendwie durch Stiftungen oder Verwandtschaft der Domkirche nahegestanden, zum Begräbnis überlassen.[4]) Zunächst wurden die Grabsteine, nach der ältesten Sitte, in das Estrich eingelassen; die Schmalheit des Ganges machte es unmöglich, das Relief hoch herauszuarbeiten oder die Platte über den Boden zu heben. Um daher die Namen der Verewigten zu erhalten, wurden bald in der Nähe des Grabsteins an der Wand einige Zeilen oder eine Inschrift in Verbindung mit einer heiligen Darstellung, ein „Epitaphium", angebracht. Das älteste Epitaph des Augsburger Kreuzganges stammt vom Jahre 1348[5]).

Das Wort Epitaph bedeutet ursprünglich jede gesonderte Gedächtnisinschrift für einen Toten, dann ist es ausschließlich zur Bezeichnung des mit einer Inschrift verbundenen Andachtsbildes verwendet worden, das an der Wand in der Nähe der Begräbnisstelle angebracht wurde.

Die ältesten Beispiele für Inschriften befinden sich auf Steinplatten, die in dem aus der Mitte des XI. Jahrhunderts stammenden Teile der Krypta des Bonner Münsters gefunden worden sind. Ihr hohes Alter ist daraus zu folgern, daß sie schon in so früher Zeit als Baumaterial behandelt wurden. Sie entsprechen in ihrer Form (ungefähr ein zu einen halben Meter groß) verkleinerten Grabsteinen und sind zur Aufnahme der Inschrift mit einem Kreuz durchzogen. Reste ähnlicher Steinplatten sind im Museum zu Köln erhalten, zwei weitere in Bonn und einer — zur Aufmauerung des Hauptaltars verwendet — in der Kirche zu Dollendorf bei Bonn[6]).

Neben diesen Inschriften kamen im vierzehnten Jahrhundert die Totenschilde auf: erst schildförmige, dann zumeist runde, von einer Inschrift umrahmte Holztafeln mit dem geschnitzten oder gemalten Wappen des Verstorbenen[7]).

---

3) Die Augsburger Bildwerke behandeln zwei eingehende Schriften: der Arbeit Schröders im X. und XI. Band des Dillinger Jahrbuches von 1897 und 1898, und Walter Josephis Münchener Dissertation über die gotische Steinplastik Augsburgs, 1902, besonders S. 35—41, S. 53–55 und 60 ff. Mehrere Abbildungen und eine zusammenfassende Übersicht finden sich in Berthold Riehls Augsburg (Ber. Kunststätten 22, 1903).

4) Hierzu Schröders Arbeit.

5) Abguß im Germ. Museum.

6) Bonner Jahrbücher LVII, Tafel XIII S. 213 XXXII, Tafel II S. 144—220. Niederrhein. Annalen II, 1, 2 u. X, 91 und 222. Otte, I, 5, S. 344. Bergner, S. 300. Dazu kommen Steininschriften in der Neumünster Kirche zu Würzburg und — in Verbindung mit Wappen — aus der Zeit um 1200 in der Kirche zu Weinsberg. Andere Beispiele bei Otte I S. 345. Quast veröffentlicht im Korresp.-Blatt d. Ges. V. d. Gesch. u. Altert. V. I (1853) S. 37 zwei Inschriftsteine vom Jahre 938 und 1048.

Digitized by Google

Ein praktischer Grund, der auf die Erhaltung der Inschrift Wert legen ließ, ist bisweilen die Erinnerung an eine Seelenmesse gewesen[8]), mit der sich der Stifter das Recht erkauft hatte, in der Kirche bestattet zu werden[9]).

Da man bei Epitaphien neben der Inschrift eine kleine Darstellung des Verstorbenen anbrachte, gewöhnte man sich an diese Verbindung von Heiligenbild und Portrait, und auch bei der Schenkung eines Andachtsbildes unterließ man nicht, den Stifter in kleinem Maßstab auf die Tafel zu malen. Oft wurde dann wieder bei einem solchen Bilde Raum gelassen, um später das Todesdatum des Stifters einzutragen und es so zu einem Epitaph zu machen[10]).

Die Erklärung für diese Verbindung von Frömmigkeit und Sorge für die Erhaltung seines Gedächtnisses liegt in dem Wesen des Bürgertums. Als es im vierzehnten Jahrhundert — in Nürnberg besonders durch die Einsicht Karls des IV. gefördert — immer mehr an Bedeutung gewann, als das Empfinden der Zeiten, welche die Reformation vorbereiteten, einen jeden nach Gleichstellung seinem Gotte gegenüber verlangen ließ, drang diese Ausprägung gesellschaftlichen Bewußtseins auch in die Bestattungsbräuche ein[11]). Freilich nur ausnahmsweise gesellten sich die Bürger gleichberechtigt zu den machtvollen, steingehauenen Gestalten der Geistlichen, Fürsten und Ritter[12]). Auf die Fürbitte der Heiligen angewiesen, wurden sie gruppenweise in kleinen Maßen dargestellt, wie sie ihres Schutzheiligen Vermittelung vor dem Bilde der

7) Die Totenschilde der Elisabethkirche zu Marburg, die besten Beispiele dieser Erinnerungsform, wurden 1884 von Bikell und Warneke publiziert. Hier ist das älteste Beispiel das Wappen des Landgrafen Heinrich I. († 1308), das aus gestreifter Leinwand und Schnitzerei hergestellt ist. Abbildung bei Hefner, Trachten I. Tafel 82. Nach F. Küch, der in der Zeitschrift für hessische Geschichte (XXVI, N. F. 145—225, Marburg 1902) über Totenschilde spricht, bedeuten sie nicht den ehemaligen Kampfschild, sondern eine für den sepulchralen Zweck bestimmte Nachbildung des Wappens, das die Persönlichkeit des Toten versinnbildlichen soll. Dazu Gerlach's Abb. und die Sammlung im Germanischen Museum mit Beispielen von 1332 ab.

8) Als Vertreter mehrerer Beispiele nenne ich an der Stadtkirche zu Eisfeld in S.-Meiningen eine Inschrift aus dem Jahre 1364 und eine zweite aus dem Jahre 1436, die Ditzel Heffners und seines Geschlechts Begräbnis bezeichnet, „das man ewiglich des Jahres vierstund begeen soll alle Quatember — darum das Geschlecht ewige Zinsen gemacht haben". (Thüringer Kunstdenkmale XXX, S. 133). Vgl. A. Goldschmidt: Lübecker Malerei und Plastik, 1890, S. 2. Noch auf dem 1530 entstandenen Grabstein des Propstes Petrus Häckel in der Klosterkirche zu Au, der in Epitaph-Form oben Gottvater und den von Maria gehaltenen toten Christus, unten den knieenden Probst zeigt, steht hinter dem Namen: „stiffter diser wochen mess." (Bayrische Kunstdenkmale I S. 1931 u. 1932).

9) Otte, 1883 S. 334.

10) Schröder, S. 84 sieht in dieser Verbindung des bei Lebzeiten gestifteten Bildes mit der oft nachträglich angefügten Epitaphbestimmung mit Recht den Grund für die auffallende Erscheinung, daß die Epitaphien so selten Bezug auf den Tod oder das Leben nach dem Tode haben, sondern bloße Andachtsbilder von beliebigem Vorwurf bedeuten.

11) In der Kirche Gedächtnisbilder anzubringen, war in Nürnberg nur den ratsfähigen Geschlechtern erlaubt: man vergleiche Hilperts Notiz über den Hornschen Grabstein, der für das Innere der Lorenzkirche aus mühsam eingeführtem Marmor gearbeitet war, aber wegen des Wappens der Frau, die keinem Patrizierhaus entstammte, an der Außenseite verwittern mußte. (Hilpert, St. Lorenz S. 12 und im Beobachter an der Pegnitz I. 3. 1807 S. 173.)

12) Als Beispiel dieser Denkmalsart sei nur das in Pückler-Limpurgs Buch über die Nürnberger Bildhauerkunst (S. 29) besprochene Grabmal des Konrad Groß in der Spitalkirche

Digitized by Google

Madonna oder des Schmerzensmannes erflehten, oder sie wurden ohne Zusammenhang mit der Darstellung am Inschriftstreifen untergebracht. Man konnte die winzigen Gestalten fast übersehen, und gerne ließ es sich die Geistlichkeit gefallen, daß auf solche Weise ihre Kirche mit Darstellungen der heiligen Geschichte immer reicher und bunter geschmückt wurde.

Zur Herausbildung dieser neuen Denkmalsart hatte die Malerei höchstens in den Widmungsblättern der Codices ein Vorbild; in der Plastik gab es schon in früherer Zeit Grabesplatten, die statt der lebensgroßen Gestalt des Verstorbenen eine Darstellung schmückte. Schon im zwölften Jahrhundert zeigt ein Hildesheimer Grabstein[13]) des Presbyters Bruno, in drei Teile geteilt, zu unterst die Beweinung des Leichnams durch Arme und Geistliche, darüber die zum Himmel fliegende Seele, und oben Christus, der sie empfängt. Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entstanden häufig Grabsteine, die eine heilige Gestalt mit der des Verstorbenen verbanden. Für Franken vertritt diese Art der Grabstein Berthold Ruckers an der Pfarrkirche zu Schweinfurt (Todesjahr 1377) mit einem Schmerzensmann über dem knieenden Verstorbenen[14]).

So führt, als Konsequenz der Aufrechtstellung, ein Weg vom Grabstein zum Epitaph. Weil der Grabstein im Innern der Kirche aufgestellt werden sollte, lag es nahe, die Gestalt des Verewigten in der knieenden Haltung des Betenden darzustellen[15]) und allmählich zur Motivierung dieser Stellung den verehrten Heiligen beizufügen.

Also mehrere Motive und Entwickelungen auf verschiedenen Gebieten kommen zusammen und lassen die neue Kunstform entstehen. Jedoch als entscheidend für die Herkunft des Epitaphs ist zu betonen, daß es sich aus den Formen des mittelalterlichen Grabsteines entwickelte, und daß es zunächst im Dienste der herrschenden Klasse stand.

Den formalen Charakter bekam das Epitaph durch die dekorative Aufgabe, die es im Inneren oder an den Außenwänden der Kirche zu erfüllen hatte.

Dieser dekorative Zweck verursachte eine eigentümliche Verquickung plastischer und malerischer Stilelemente, deren Verständnis für die richtige Auffassung der mittelalterlichen Kunst in Deutschland entscheidend ist.

Malerei und Plastik standen damals nicht in formalem Gegensatz zu einander, da das deutsche Mittelalter fast keine Freiplastik kannte. Zuerst war die Architektur für die Plastik stilbestimmend, indem die Bildwerke durch Form und Zweck der

---

(† 1356) genannt (Abb. Rée Nürnberg S. 60), der sich (wohl noch bei Lebzeiten) ein Hochgrab mit acht Trauernden als Träger der Steinplatte errichten ließ, was ihm, in derselben Kirche, Herdegen Valzner nachmachte. (Vergl. Buchner über Tumben im 4. Abschnitt.) Mit Pückler-Limpurg an direkte Nachahmung eines burgundischen Herrschergrabes zu denken, scheint mir nicht nötig, da sich viele Werke dieser Anlage in Deutschland finden. Ich nenne nur für die ältere Form das Hochgrab Conrad Wurzbolds im Limburger Dom, aus dem XIII. Jahrhundert und die, gegen 1300 begonnene Reihe von Tumben in der Elisabethkirche zu Marburg.

13) Abguß im Germanischen Museum.

14) Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler I, S. 280.

15) Buchner, S. 54 u. Taf. 5: Th. v. Lichtenhayn in der Erfurter Predigerkirche vom Jahre 1366.

Bauteile, welche sie verzierten, ihre formalen Gesetze erhielten. Dazu entwickelte sich am Tympanon die Reliefplastik und später für den Schmuck des Kircheninnern die Holzskulptur, aus der die Altarmalerei ihr Vorbild gewann.

Aber wegen dieses Zusammenhanges mit der unter den Gesetzen der Architektur zu ornamentaler Stilisierung gezwungener Plastik erhärtete sich in der Malerei die Entwickelung: lange wirkte die strenge und gesonderte Figurenanordnung der Skulptur nach; ihrer dekorativen Bedeutung entsprechend vielfach als Ersatz der Plastik oder der Weberei entstanden, bewahrte die Malerei im Widerspruch zu ihren freieren Möglichkeiten einen starr gebundenen Stil.

Dennoch brachte sie notwendiger Weise lebendigere und gewandtere Lösungen für die dekorativen Aufgaben, die ohne Bedenken sofort auf die Plastik übertragen wurden und deren architektonisch bestimmte Formgesetze lockerten.

Darin liegt also die Bedeutung, welche die Epitaphienkunst für die Erkenntnis der mittelalterlichen Formauffassung hat, daß sich hier die Wechselwirkung der beiden Schwesterkünste in ihrer gegenseitigen Bedingtheit erkennen läßt.

II.

Die Epitaphien des vierzehnten Jahrhunderts in Heilsbronn und Nürnberg.

Der Nürnberger Kunstbetätigung fehlte der vereinheitlichende Einfluß eines Bischofsitzes oder einer alten, heimischen Tradition. Durch die Verschiedenartigkeit der von den Bestellern geforderten Aufgaben verwirrt, mußten die Ausführenden immer von neuem sich mühsam die äußeren Formbedingungen suchen, ein Zwang freilich, der sie zu den schöpferischsten und eigenartigsten Meistern des späten Mittelalters machte.

Ein Gesamtbild der fränkischen Kunst wird erst in den fortgeschrittenen Zeiten möglich; auch innerhalb der Epitaphienkunst lassen sich für den Anfang nur vereinzelte Werke aufführen, deren früheste für die Heilsbronner Klosterkirche entstanden sind.

Die kleine Reihe beginnt mit dem frei aufgestellten Steinepitaph des 1390 verstorbenen Abtes Heinrich von Annavarsen.

Der oben durch einen kleinen Giebel erweiterte Stein mißt etwa ein Drittel von der Größe einer Grabplatte. Auf beiden Seiten in handwerklicher Ausführung bearbeitet, wirkt er doch durch seine gedrungene, maßvolle Geschlossenheit, zumal bei dem einen Relief, dessen Giebel geschickt dazu benutzt ist, die Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes und dem knieenden, nach vorn schauenden Stifter einzufügen. Die Rückseite zeigt die Krönung Mariä, die mit dem Sohne vor einem von drei Engeln gehaltenen faltenreichen Vorhang sitzt; Christus hat die Hand noch erhoben, die der Mutter eben die Krone aufs Haupt gesetzt hat, ihm wendet sich der Bischof betend zu.

Zu diesem Relief gesellen sich drei gemalte Epitaphien, von denen nur das älteste hinreichend erhalten ist: eine schmale, zwei und einen halben

Meter hohe Tafel, die im Format die Größe eines Grabsteines übertreffen will, stellt vor dem Kreuze und den Leidenswerkzeugen überlebensgroß den mit Blut und Wunden bedeckten Schmerzensmann dar. Seine Gestalt ist machtvoll und wuchtig im Sinne der alten Wandmalereien aufgefaßt: die Arme hat er starr übereinandergelegt, der Kopf neigt sich nach links, und aus den zur Seite gewandten Augen dringt ein erschütternder Blick unter geraden Brauen hervor; die linke Schulter trägt den Mantel, der oben in festen Linien fällt, während er unten reiche, unruhig gebauschte Falten bildet, deren graugrüner Ton mit dem Dunkelgrün des Mantels, dem gelblich roten Futter, dem grünlich braunen Fleisch und dem bräunlich und grünlich goldenen, reich gemusterten Hintergrund zu einer schweren Harmonie bronzener Farbtöne zusammenklingt. Ihre Einheitlichkeit ist allerdings zum Teil auf Kosten der späteren Übermalung zu setzen. Die Gestalt des verstorbenen Abtes ist klein und läßt Raum für zwei Spruchbänder, eines mit der Inschrift: Apt Friedrich von Hirzlach,[16]) eines mit dem bei Epitaphien oft angewandten Spruch: miserere mei deus.[17]) Die Bedeutung dieses Werkes erläutert am besten ein Vergleich mit der nur wenig später entstandenen Fresko-Malerei[18]) eines Schmerzensmannes im

Abb. 1. **Epitaph für den Abt Friedrich von Hirzlach in der Klosterkirche zu Heilsbronn** (um 1361).

16) Friedrich von Hirzlach starb 1361.

17) Thode Tafel I und S. 14 Nürnberger Ausstellung 1906 No. 45. Lehmann: das Bildnis, S. 149 mit Abbildung. Dörnhöffer, S. 446. Das Klischee zu der vorliegenden Abbildung wurde uns aus dem Thodeschen Werke vom Kellerschen Verlag zu Frankfurt a. M. freundlichst überlassen.

18) Bei den Schmitz'schen Wiederherstellungsarbeiten 1905 zu Tage gekommen. Buchner (S. 52) stellt das Heilsbronner Bild

Digitized by Google

Ostchor von St. Sebald, dem ausdruckslosen und plumpen Bild eines schwachen Nürnberger Handwerkers. —

Vielleicht waren zwei andere Werke dem Hirzlach-Epitaph ähnlich: eine in zwei Teile zerlegte Tafel zeigt oben die Halbfigur der Madonna vor einem brokatenen Muster; schmal ansetzend, steigt der Umriß malerisch geschlossen in die Höhe, unten kniet auf blauem Grund (die gewöhnliche Farbe des Hintergrundes für den getrennt dargestellten Stifter) vor einem Betpult der Bischof, den Stab in der Mitte haltend, den Kopf nach oben zur Madonna erhoben; rechts ist ein Spruchband angebracht: Maria mater dei miserere mei. Darunter steht, zwischen dem Hohenzollern- und Bischof-Wappen (der Verstorbene war der Sohn des Burggrafen Friedrich IV. von Nürnberg), die Inschrift mit dem Namen Bertholdus und dem Todesjahr 1365[19]). Die Farben der grabsteingroßen Tafel haben durch häufige Übermalung (die erste 1497) so gelitten, daß der ursprüngliche Charakter des Bildes völlig verloren gegangen ist.

Daher läßt sich nicht mehr bestimmen, wie weit es Ähnlichkeiten mit dem Stile der Schule des Prager Meisters Theodorich hatte, doch scheint eine Verwandtschaft mit dem Votivbild des Erzbischofs Johann Očko von Wlaschim im Rudolphinum zu Prag sich behaupten zu lassen.

Auch bei dem kleinen Epitaph für den Arzt Mengst († 1370) läßt sich nur noch von der Anordnung sprechen: in der Mitte steht Christus, auf die Wunde der entblößten Brust weisend, rechts Maria, und links kniet in einem roten, hermelingefütterten Mantel der graubärtige Magister; der Raum über seinem Kopf ist durch zwei Spruchbänder ausgefüllt, über denen aus Wolken Gott-Vater erscheint, der mit der Hand auf seinen Sohn zeigt. Das Thema der Entsündigung durch Christus und Maria entspricht dem Zweck des Epitaphs, kommt aber seltener vor, als man voraussetzen sollte. Das Bild stimmt mit den bei Thode erwähnten vier Szenen aus Christi Leben überein, die so erhalten sind, daß man in ihnen den Stil besser erfassen kann.[20])

Von gemalten Epitaphien im Stile des ausgehenden vierzehnten Jahrhundert sind innerhalb Nürnbergs nur Nachzügler erhalten. Eine Schmerzensmanndarstellung in St. Lorenz[21]), das Epitaph des Paul Stromer, möchte ich trotz des frühen Todesdatums (1406) später besprechen[22]). Die Kreuzigung in der Tetzelkapelle der Aegidienkirche für Anna Kunz Mendel († 1406) ist derartig übermalt, daß eine Beurteilung unmöglich ist. Ein späteres Machwerk im alten Stil ist das Epitaph für Klara Holzschuherin im Germanischen Museum (Nr. 93), auf Goldgrund in halblebensgroßen Figuren Maria mit dem Kinde, die Heiligen Dominicus und Katharina von Siena

mit einem Grabstein in Lineartechnik der alten Erfurter Peterskirche zusammen. Abbildung bei F. Tettau, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Erfurt (S. 283).

19) Sighart II, 409 Waagen I, 311, Muck 81, Hocker S. 5 und 6 Abbild. pag. VI Thode S. 13, Lehmann S. 150 Dr. Julius Meyer: Hohenzollern-Denkmale in Heilsbronn.

20) Thode S. 13 und 14. Abbildung im Katalog der Nürnberger Ausstellung 1906 S. 390 (Nr. 44).

21) Thode S. 15 Janitschek S. 206

22) Kapitel IV.

Digitized by Google

darstellend, vor deren Füßen die klein gebildete Verstorbene mit dem Wappen der Holzschuher kniet[23]). Die Inschrift lautet: Da man zelt nach Cris: geburdt m. CCCC. XXVI. Jar an dem andern pfingstag do verschiet Schwester Clara Holtzschuerin der Got genadt Am.

Die Darstellungen auf den besprochenen Werken sind für die Zeit vor 1400 bezeichnend, indem sie die damals besonders beliebten Stoffe behandeln. Die Kreuzigung wird vielleicht am häufigsten verwertet, daneben erscheint bereits die Gestalt der Maria, aber vor allem wurde ein Bild des Schmerzensmannes von den Stiftern verlangt. Für die erzählten Ereignisse der Glaubenslehre noch nicht interessiert, faßte man die Gestalt Christi in typischer Erscheinung auf, wie er als Erlöser von den Predigern geschildert wurde: von Blut und Wunden entstellt, mit wehem Zug auf die Male zeigend, die dem Verstorbenen Errettung verheißen. Dabei begnügte man sich für die Wiedergabe des Körpers mit einem sehr schematischen Typus: nur auf dem Epitaph des Abtes von Hirzlach ist, unter Einfluß der Wandmalerei, eine große Formensprache innerhalb der alten Stilisierung erreicht.

Immer bedeutet die heilige Gestalt den Hauptzweck des Epitaphs, die Gestalt des Verstorbenen wird klein und ohne scharfe Charakterisierung gegeben, die Inschrift ist anfangs meist lateinisch und beschränkt sich auf die kürzesten Angaben. Während in anderen Städten, zumal für die Plastik, die neue Denkmalsart schon häufig verwendet wurde, bedeutete die Bestellung eines Epitaphs für Nürnberg und seine Nachbarorte eine Ausnahme, sodaß sich noch keine bestimmte Form für die Epitaphienkunst herausbilden konnte.

III.

Plastische Epitaphien an der Wende des XIV. Jahrhunderts.

War die Nürnberger Plastik zur Zeit ihrer ersten Anfänge — vornehmlich an St. Lorenz und an der Frauenkirche — noch nicht zu eigenkräftiger Freiheit gelangt, so traten in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts bedeutende Aufgaben an sie heran und brachten der jungen Schule eine rasche Entwicklung.

Gegen 1360 wurden die Reliefs am Lorenzer Hauptportal fertiggestellt[24]); 1366 bis 1379 wurde der Sebalder Chor gebaut; kurz nach 1366 am Sebalder Pfarrhof das Chörlein begonnen; 1385—1396 fällt die Arbeit am schönen Brunnen. Um St. Sebald und St. Moritz war ein Friedhof entstanden, und in schneller Folge wurden die Außenwände der beiden Kirchen mit Epitaphien bedeckt, die zeigen, wie auch auf handwerklichem Gebiet eine reg erwachte Arbeitslust nach reicher Ausgestaltung der Motive und freien Lösungen der Kompositionen verlangte.

---

23) Thode S. 15. Lehmann (S. 130) erwähnt, daß die Hände der Madonna größer sind als ihr Kopf.

24) Nach Pückler-Limpurg.

Digitized by Google

I.

Am besten läßt sich die Entwickelung der Handwerker-Plastik an einer Reihe Ölberg-Reliefs verfolgen, als deren frühestes wohl das Relief in Hochformat am Westchor von St. Sebald zu nennen ist, das wie die ungeschickte Vergrößerung einer Elfenbeintafel anmutet, denn ohne plastisches Gefühl sind die Figuren zu einem ornamentalen Gefüge verteilt, das die Platte im Sinne der Kleinkunst füllt und belebt. Es lag weder in der Absicht, noch im Können des Meisters, die drei schlafenden Jünger zu einer Gruppe zusammenzuschließen: rechts unten sitzen, in unbegründeter Symmetrie, zwei Jünger nebeneinander, darüber ist ein Berg gebaut, um den dritten unterzubringen. Auch über diesem setzt sich der Höhenzug fort, sodaß die Schlafenden wie in Höhlen sitzen. Links erweitert sich

Abb. 2. Ölbergrelief am Westchor von St. Sebald zu Nürnberg.

die Berglinie; unter ihr ist für die zwei winzigen Figuren der betenden Stifter Platz, über ihr kniet Christus, in der alten Art der Adoranten die Gestalt seitwärts, den Kopf halb nach vorn gewandt; aus engenden Faltenzügen hebt er seine Hände empor, dem Engel entgegen, der von oben rechts sich herabschwingt, ein Spruchband in der Hand, das in weitem Bogen die Anordnung der linken Seite vollendet. Ein Relief mit dem Stromerschen Wappen aus dem Cyclus am Ostchor, das nicht als Epitaph bestimmt ist, gestaltet diese Gruppe im Gegensinne um; dem weniger hohen Format entsprechend werden die Jünger zusammengeschoben, und der Blick kann sich mehr auf die Hauptszene konzentrieren.

Die Stileigentümlichkeiten sind an beiden Reliefs gleich: die Körper sind noch unbeholfen, aber in ihren ausgebogenen Stellungen und intensiven Bewegungen, in

dem Gegensatz zwischen dem ruhigen Schlaf der Jünger und dem aufgeregten Flattern des aus der Ecke herausschießenden Engels drängt eine dramatische Lebenskraft zu kraftvollem Ausdruck. Die Gewandfalten spannen sich röhrenartig in zackigem Bogen über die Körper, die Gelenke sind energisch betont.

Trotz der anders gearteten Gruppierung kommen bei der Frage nach der Herkunft dieser stilisierten Motive die Reliefs am Hauptportale von St. Lorenz[25]) als entscheidende Vorbilder in Betracht, doch sind die Fortschritte naiver Beobachtungslust, die den Eindruck des Sebalder Pfarrhauschores bestimmen, an beiden Werken erkennbar.

Im Gegensatz zu den gotischen Nachklängen dieser beiden Ölbergszenen steht das Relief in Querformat an St. Moritz, das wieder als Epitaph gedacht ist. Die Stifter sind an einem Sockel unter dem Relief angebracht, der geschickt als Postament der großen Christusgestalt benutzt ist, über dem Heiland spannt sich die Linie des Zaunes, links gewährt sie für die dicht zusammengedrängte Gruppe von Judas und drei Kriegsknechten Platz, rechts unten geht sie bis an den Rahmen und endet hinter den übereinander hockenden Jüngern, oben ist der Himmel durch Wolken angedeutet, vor denen die Hand Gottes erscheint. Die Figuren sind in ihren Bewegungen lebendig beobachtet, aber sie sind ohne jede Kenntnis der menschlichen Gestalt ausgeführt. Christus ist groß und schlank, weil für ihn Platz war, die anderen haben sich zum Teil mit drei Kopflängen für ihren Körper begnügen müssen. Die Köpfe sind rund und plump und schauen ausdruckslos vor sich hin.

Ein viertes Relief — an der Südseite des Westchores — ist ähnlich angeordnet: durch die knieenden Stifter unterbrochen, schließt der Zaun das Relief unten ab, links geht er bis zum Rande, sodaß die Kriegsknechte ganz zusammengedrückt sind, indeß Judas die Pforte öffnet; rechts biegt das Geflecht weit aus, den bequemen Schlaf der Jünger behütend. In der Mitte ist viel Platz für Christus, der — zum ersten Mal mit scharfem Profil — in ausdrucksvoller Konzentration sich nach oben wendet. Das Symbol für die Erscheinung Gottes ist herausgebrochen. Unter diesem Relief befindet sich — seltsam primitiv — eine Darstellung der Dreifaltigkeit: Christus als Schmerzensmann neben Gott-Vater, der Maria im Arme hält, zwischen ihnen die Taube, rechts und links zwei Heilige, die mit ihren bärtigen Köpfen und untersetzten Körpern an die Thonapostel des Germanischen Museums erinnern. Am untersten Abschluß beider Reliefs, ohne Zusammenhang mit der Hauptkomposition, sind die betenden Stifter angebracht. (Das Werk wurde kürzlich ergänzt.)

Das Epitaph der Pömer an der Südseite von St. Sebald (Taf. I) mit Inschriften vom Jahre 1331—1395[26]) entspricht dem letzten Werk, in dessen Nähe es eingelassen ist, durch die Zweiteilung der Platte. Seine späteste Jahreszahl gibt für die Ansetzung der anderen Epitaphien an der Wende des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts den Anhaltspunkt. Die Gethsemanedarstellung ist mehr zusammengedrängt, Judas ist schon durch die Pforte geschritten. Die Gruppe der

25) Der Baugeschichte nach muß das Relief am Ostchor um 1379 entstanden sein.

26) Die Zahl 1416 der Ergänzung wird 1366 gelautet haben, eine Lesart, welche ihre Begründung aus der Reihenfolge der Zahlen bekommt.

Jünger ist mit sichtlicher Freude an dem Wechselspiel der Motive gebildet, wie denn dies Werk feineres Verständnis für die Charakteristik der einzelnen Gestalten zeigt. In der unteren Hälfte steht ein schlanker Schmerzensmann zwischen den zierlich geputzten Angehörigen der Familie Pömer.

Die fünfte, an der Nordseite des Sebalder Westchores eingemauerte Ölbergdarstellung ist eine etwas spätere Handwerkerarbeit: in den gedrungenen, plumpen Figuren im Gegensatz zur gotischen Schlankheit der früheren Werke auf den Stil der im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts ausgebildeten realistischen Bürgerkunst hinweisend, bringt sie die einfachste Scenerie: unten die Jünger, darüber Christus, der sich zum Felsen wendet, hinter dessen Zacken in ungeschickter Auffassung Gott-Vaters Kopf auftaucht.

Abb. 3. **Ölbergrelief am Westchor von St. Sebald zu Nürnberg.**

In der Nähe befindet sich die Kopie des letzten Reliefs unserer Reihe: es zeigt die kräftigen Gestalten des benachbarten Werkes, vermehrt um die Schar der Kriegsknechte. Die Figuren sind dicht gruppiert, nicht um den Raum zu gliedern und zu beleben: es kam dem etwas plumpen Meister nur darauf an, ihn recht vollgefüllt zu haben, ihn auszunutzen.

Hier kommt der neue Stil entscheidend zum Ausdruck: die feine dekorative Anordnung der Gotik hört auf, das Einzelne löst sich selbständig los, wird ein Ganzes und muß nun sehen, allein möglichst viel zu sagen und darzubieten.

Auf diesem einen Darstellungsgebiet war es möglich, im Zusammenhang die Wandlung der Plastik um 1400 zu verfolgen; außerhalb Nürnbergs bleibt, im Stile der zuerst besprochenen Werke gehalten, das Relief eines etwas manierierten

gotischen Handwerkers an der oberen Pfarrkirche in Bamberg hinzuzufügen, das dem von Buchner besprochenen Epitaph Heinrichs von Meiningen († 1382) an der Erfurter Augustinerkirche[27]) ähnlicher ist, als einem Nürnberger Werke. — Für Nürnberg haben wir noch andere Darstellungen zu nennen, die in der Zeit um 1400 gearbeitet worden sind.

II.

Das früheste dieser Epitaphien, die am Äußern von St. Sebald und St. Moritz in Zusammenhang mit dem dortigen Friedhof entstanden sind, scheint das Epitaph an der Südseite von St. Moritz zu sein; unten den in Verwesung übergehenden Leichnam darstellend, bringt es oben drei beziehungslos nebeneinander gereihte lamentierende Gestalten mit geneigten Köpfen: zwei Heilige und den mit einem Mantel umkleideten Schmerzensmann. Die Darstellung des verfaulenden, von Schlangen umringelten Leichnams ist ein für den drastischen Naturalismus des späten Mittelalters bezeichnendes Motiv. Mitunter liegt er auf dem Grabstein[28]) statt des in Prunkgewändern Aufgebahrten, besonders bei Hochgrab-Anlagen, wo über diesem Stein eine zweite Platte getragen wird, die dann die Gestalt des Lebenden bringt. Gern wird, wie in der Grabplatte Hans Baumgartners zu Kufstein[29]), dem Gleichheitsempfinden der neuen Zeit entsprechend, ein Spruch beigefügt. („Arm und reich vern all dem pild geleich.") In Nürnberg ist dies Epitaph das einzige, welches sich jenem Todesallegorien und Totentänze in sich schließenden Vorstellungsbereiche nähert.

Ein zweites Steinbild an der Moritzkirche zeigt ähnlich manieriert bewegte Figuren. Die Konsole der Mitte trägt die tänzelnd bewegte Maria, an den Seiten stehen zwei heilige Frauen; vor der Madonna knieen die kleinen Figuren der Stifters und seiner Frau, der Raum über ihnen gab Platz für zwei Engelsköpfe, die der Meister mit sichtlicher Liebe ausführte.

Die übertriebenen Gebärden der Gestalten hat ein drittes Werk links vom Westportal derselben Kirche (Taf. II) mit dem Todesjahr 1422[30]) mit den beiden besprochenen Arbeiten gemeinsam. Von einer gotischen Architektur umrahmt, zeigt es die halbe, nackte Figur des Schmerzensmannes über dem Grabe, den Maria und Johannes in weichem Schmerze betrauern. An den Seiten stehen zwei weibliche Heilige, aus der Grabeskiste hängt das Veronicatuch bis in die untere Hälfte herab, wo die Stifter hinter einem Papst und Bischof knieen. Dieses Schmerzensmann-Epitaph hat große Ähnlichkeit mit dem Steinbild links vom Tucherportal an

27) Buchner S. 74 Abbildung 152 (von Johannes Gehart). Dazu das Epitaph der Familie Pfaffenhofer (Todesjahr 1429) in Erfurt. (Lübke, Plastik II S. 719.) Über zwei Ölbergreliefs von Anfang und Mitte des 15. Jahrhunderts in Wasserburg, vgl Bayr. Kunstdenkm. I, 2085 und 2086. Über eine Reihe Ölbergreliefs in Regensburg, vgl. Seyler, S. 101 ff

28) Peter von Schaumberg († 1467) in Riehl, Augsburg, S. 43.

29) Abb. Bergner, S. 301. Josephi, S. 65, 66. Riehl, Die Kunst an der Brennerstrasse. S. 5 (mit anderen Beispielen).

30) Lotz. Rettberg. Von Pückler-Limburg S. 113 und 114 ohne Zusammenhang mit, anderen Nürnberger Werken behandelt.

St. Lorenz. Hier fehlen die Heiligen und Geistlichen; an Stelle des Veronicatuches ist eine Inschriftrolle gekommen, Maria und Johannes sind in Halbfiguren gegeben.

Die Gestalten dieser Reliefs lassen uns an die Schauspieler denken, die auf den Passionsbühnen die Leiden Christi darstellten. Wir erkennen in dem erregten Gebahren der Figuren den empfindsamen Ausklang der gotischen Kunst.

Doch zeigen diese beiden Werke die eigenartigen Züge eines bedeutenden Meisters, der sich eine leicht zu erkennende Formensprache ausgebildet hat. Der Christuskörper hat spitz herausgeknickte Schultern, über denen sich die Haut des Halses, der den Kopf nicht zu tragen vermag, kraftlos zusammenzieht. Der Brustkorb ist durch einen scharfen Grat von den Rippen abgesetzt, die sich hart heraus

Abb. 4. Epitaph am Tucherportal von St. Lorenz zu Nürnberg.

zeichnen, darunter wird der Oberkörper durch eine abnorme Einziehung über den Hüften vom Bauch getrennt. Die Linien der Gestalten sind weich und ausdrucksvoll empfunden, die Falten des Gewandes zierlich und in zartem Flusse angeordnet.

Unter deutlichem Einfluß des Reliefs an St. Moritz steht das Epitaph eines Tetzel in der Tetzelkapelle der Aegidienkirche. Dargestellt sind in der großen oberen Abteilung, unten durch konsolenartige Vorsprünge vorbereitet, die drei Figuren der Kreuzigungsgruppe. Christi Körper zeigt, bei aller schematischen Behandlung, besonders des Knochenbaues, dennoch einige nach der Natur beobachtete Einzelheiten, an denen sich ein Fortschritt im Vergleich mit dem Körper des Reliefs vom Jahre 1422 erkennen läßt. Die reich übereinandergepreßten Röhrenfalten in den Gewändern der beiden Trauernden scheinen ebenfalls dafür zu sprechen, bei einer stilistischen Datierung nicht vor die Zeit um 1430 hinauszugehen. In der

Digitized by Google

unteren, etwas verbreiterten Steinplatte kniet links vor seinem Wappen der Stifter, rechts würfeln zwei Kriegsknechte um den sorgfältig ausgearbeiteten ungenähten Rock Christi

Durch alle diese Plastiken, die sich um die Schmerzensmann-Darstellungen an St. Moritz und St. Lorenz gruppieren, erhalten wir die deutliche Vorstellung von einer bestimmten Schaffensrichtung, die für den Stand der Nürnberger Kunst, nach der Vollendung der großen, in nachahmenden Formen ausgeführten Aufträge des vierzehnten Jahrhunderts charakteristisch zu sein scheint. Noch wirkt die dekorative Formauffassung der Gotik nach, aber zugleich verleiht ein fast sentimental zu nennendes Eingehen auf die seelischen Regungen der einzelnen Gestalten den Szenen verinnerlichten Gehalt.

Erst als die Bürgerkunst im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts mit ihrer realistischen Kraft einsetzte, konnte in Nürnberg ein eigenartiger Stil entstehen. Dafür war nötig, daß die Malerei sich vom Einfluß der Plastik löste[31]), die ihr keine pfadfindenden Stilgesetze mehr geben konnte, deren Weiterleben vielmehr selbst davon abhing, ob die neue malerische Auffassung die Wege öffnen könnte, nach denen die Plastiker vergeblich gesucht hatten.

31) Wie überwunden der Einfluß der Plastik auf die Malerei war, zeigt am besten das Epitaph des Hans Stark († 1435) in St. Sebald, das neben dem Abendmahl auch das Gebet in Gethsemane darstellt. Leider macht seine Übermalung (1627) jede über die Komposition hinausgehende Beurteilung unmöglich.

IV.

Berthold Landauer und seine Nachfolger.

I.

Die zarte Auffassungsart, die in der Plastik den Ausklang der gotischen Kunst bedeutet, wurde für die erste ausgeprägte Persönlichkeit der Nürnberger Malerschule, für den gegenwärtig gern Berthold Landauer[32]) genannten Meister, die Quelle eines neuen Stiles. Die Malerei war ein beweglicheres Ausdrucksmittel für den empfindsamen Sinn jener Übergangszeit, sie übernahm in der Epitaphienkunst bisher vorwiegend der Skulptur zugewiesene Aufgaben, für die sie eine leichtere und verinnerlichte Lösung fand.

Das Stromersche Epitaph in St. Lorenz[33]) erscheint mir als das bezeichnende Frühwerk seiner unter dem Einfluß der Plastik entwickelten Kompositionsart. Ähnlich wie auf den besprochenen beiden Reliefs an St. Lorenz und St. Moritz ist eine Gruppe des Schmerzensmannes mit Maria und Johannes gebracht. In vollstem Gegensatz zu Malern des vierzehnten Jahrhunderts, wie z. B. zum Schöpfer der freskenartig empfundenen langgezogenen Gestalt der Hirzlach-Tafel in Heilsbronn, gibt Meister Berthold seinem Christus eine kleine Gestalt, er malt ihn in halber Figur und ohne Wunden, umgibt ihn mit einem Strahlenschein, hinter dem das grausame Kreuz fast verschwindet, und legt den Hauptton auf die stille Klage von Maria und Johannes. Nicht mehr mit der Brutalität qualvoller Drastik soll das Opfer Christi die Seelen erschüttern: die milde Trauer der zwei Menschen, die ihn am meisten geliebt haben, wird der bestimmende Gehalt des Bildes. Aus gleichem Geiste entstand (in St. Lorenz) das Epitaph für Kunz Rymensnyder († 1409)[34]), dessen Aufnahme in die unter Bertholds Namen zusammengefaßten Werke sich vielleicht innerhalb dieses Zusammenhanges rechtfertigt[35]). Dem Bilde des germanischen Museums (Nr. 96) entsprechend, das ursprünglich die Rückseite der Imhofschen Tafel in der St. Lorenzkirche darstellte, zeigt es den Körper des Schmerzensmannes, links von Maria, rechts von Johannes erfaßt. Schon erscheinen die Eigentümlichkeiten und Feinheiten der späteren Zeit vorgebildet: der Typus des Kopfes mit seinen einfachen, geraden Linien, der Schwung der Lider, und der konzentrierte Ausdruck der Augen, die — in einer Bertholds Gestalten eigenen Weise — so zur Seite blicken, daß der weiße Augapfel nur an einer Hälfte sichtbar ist. Schon läßt sich das für seine Figuren bezeichnende sensitive Tasten seiner Hände empfinden: sie wagen kaum zu fassen, und bei der geringsten Berührung durchzittert den Körper ein Schauer.

Daher möchte ich in diesen beiden Gemälden, den Inschriften entsprechend, Werke vom Anfang des Jahrhunderts sehen und ihren Zusammenhang mit den plastischen

32) A. Gümbel: Meister Berthold, ein Glied der Familie Landauer. Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI S. 318.

33) Siehe Kapitel II am Schluß. Thode S. 15 Lehmann S. 15.

34) Woltmann I S. 405.

35) Thode: Schule Bertholds

Epitaphien für die Entstehung der Kunstweise als wichtig betrachten. In der Anordnung zeigt sich darin, daß die Stifter von der Hauptgruppe zwar getrennt sind, aber doch durch das Veronicatuch eine Beziehung zwischen beiden Hälften gegeben ist, der Einfluß der beiden Schmerzensmannreliefs an St. Moritz und St. Lorenz,

Abb. 5. **Epitaph für Kunz Rymensnyder (gest. 1409) in St. Lorenz.**

die als Beispiele für die Berthold bestimmenden Plastiken einen für die Geschichte der Nürnberger Malerei wichtigen Aufschluß über den Zusammenhang von Skulptur und Malerei geben.

II.

Dann wandte Berthold sich neuen Stoffen zu, deren Gestaltung sein freier sich entwickelndes Vermögen ihm erlaubte, und auch in seinen Epitaphien drückt sich der Wandel aus. Noch einmal ist auf der Staffel der Prünsterin-Gedenktafel im Germanischen Museum (Taf. III) zwischen zwei Heiligen und den Stiftern der Schmerzensmann gebracht. Aber oben in der Darstellung der Geburt darf er hellere

Vorstellungen verwirklichen, in denen sein Wesen sich besonders glücklich äußert. Die Tafel ist in größerem Format gehalten: 1,40 m hoch und über 1 Meter breit; da sie bestimmt war, an einem Pfeiler der Frauenkirche zu hängen, ist sie rund gebogen.

In diesem Werke erkennen wir in Komposition und Farbe den italienischen Einfluß, der ihm offenbar durch die Prager Richtung des Thomas von Modena vermittelt wurde[36]). Vor dem Stalle kniet Maria nach rechts gewandt mit gefalteten Händen neben dem Kind, das ein heller Lichtglanz umstrahlt; ein Pfosten sondert die Gestalt des heiligen Joseph, doch oben werden die Gruppen durch den Kranz dreier Engel verbunden, die vor dem Dache mit einem Glorienband schweben. Ähnlich wie auf dem Stromer-Epitaph trägt Maria einen grünlich-blauen Mantel mit hellem Schimmer auf den Faltenhöhen; Josephs Gewand ist weinrot mit blauer Kappe, doch sind die Farben auffallend matt, was mit dem kalkigen Grund des Bildes zusammenhängt. Für Meister Berthold bezeichnend ist die riesige Scheibe des Heiligenscheins der Maria, für die er durch Bilder des Thomas von Modena eine Vorliebe gefaßt haben kann.

III.

Sein folgendes Schaffen ist fast ausschließlich der Verherrlichung der Maria gewidmet. Von zwei einander sehr ähnlichen Werken: der Imhoff-Madonna in St. Lorenz[37]) und dem Epitaph der Elisabeth Tetzel († 1437) in der Tetzelkapelle ist das erste noch trefflich erhalten, indeß das andere durch Übermalung völlig entstellt ist. Die Komposition ist auf beiden Tafeln gleich. Wie im Epitaph Bertholds von Hohenzollern zu Heilsbronn ist die Halbfigur der Madonna dargestellt, in der Art des durch Böhmen vermittelten Lieblingsmotives der Sienesen. Ein schlichter, blauer Mantel mit goldenem Saum legt sich über den Kopf und umhüllt in weichen Falten die Gestalt. Auf der rechten Seite sitzt Jesus, in seinen vollen Formen dem Kinde der Prünsterin-Tafel ähnlich, und um einen Vorhang schweben 4 Engel, deren lange, schmale Flügel wie zum Kranze sich um die Madonna vereinen. Auf einem getrennten Streifen unter der Hauptdarstellung ist links der Stifter mit acht Söhnen, rechts dessen Frau mit vier Töchtern untergebracht, ohne daß auf die Porträtwiedergabe viel Wert gelegt wäre.

In zwei entwickelteren Werken, die sich im National-Museum zu München befinden, ist der Gestalt der Verstorbenen mehr Bedeutung verliehen. Diesmal handelt es sich auch nicht um die Aufreihung einer Stifterfamilie: beide Bilder sind für Dominikaner-Nonnen vom Kloster zum heiligen Grab

36) Schon bei einem Werke des vierzehnten Jahrhunderts (Kap. II) ließ sich Theodorichs Einfluß behaupten. Auch die beiden Tafeln mit dem Bethlemitischen Kindermord und der Bestattung Mariä (Thode, Taf. 5) im Germanischen Museum (97 u. 98) zeigen Prager Stileigentümlichkeiten. Man wollte deshalb Thode die Berechtigung, sie der fränkischen Schule einzureihen, abstreiten; doch wird seine Ansicht durch die neuaufgefundenen Freskenreste: Gerichtsszenen aus dem Leben des Apostels Paulus in St. Sebald und die Geburt Christi in St. Moritz, gerechtfertigt, die engsten Zusammenhang mit den beiden Bildern des Germanischen Museums erkennen lassen.

37) Abbildung: Thode, Tafel 4.

Digitized by Google

in Bamberg gemalt. Die Inschrift des einen drückt die Bestimmung der Tafel aus: Anno domini M°. CCCC dernoch im XLIII iar an unsers herrē leichnā obēt do vschied gerhaus ferin Klosterfraw zum heiligen Grab der Got genedik sey.[38])

Im Typus stimmen beide Werke völlig mit der Imhoff-Madonna überein.[39]) Sie zeigen dieselben gelbblonden Haare, die in geschmeidiger, dichter Masse den seitwärts gewandten Kopf umrahmen und denselben scharf konzentrierten Blick aus dunklen, weit von einander stehenden Augen, deren oberes Lid in einer markanten braunen Linie gezogen ist. Der rechte Winkel von Braue und Nasenlinie, die leichte Falte zwischen Backe und Nasenflügel, und die weit auslaufende Linie des unten gerade abgeschnittenen Kinnes verbreitern den Kopf und betonen seine fest umrissene, quadratische Form, wodurch er den Ausdruck feierlicher Geschlossenheit erhält. Die Hände haben schmale Finger, von denen meist nur zwei oder drei zu sehen sind. In gehaltener Erregung schieben sie sich aus den eng und massig geschlossenen Falten des Gewandes hervor, das einen gedrungenen Körper umspannt[40]).

Das Fehrin-Epitaph[41]) ist offenbar später als das der unbekannten Nonne gemalt. Bei diesem zeigt die symmetrische Kompositionsart und die reiche Verwendung der Spruchbänder Anschluß an ältere Vorbilder, die sich wahrscheinlich am Bestellungsort befanden. In Querformat auf Goldgrund stellt es in der Mitte die gekrönte Maria dar, rechts von ihr steht die heilige Elisabeth, links kniet, von Johannes dem Evangelisten empfohlen, die Stifterin, nach der das Christuskind sein Ärmchen ausstreckt.

Beim Fehrin-Epitaph ist die Heilige weggelassen, das Kind, das Maria im anderen Bild quer über ihrem Schoß hielt, so daß es zurückschauend sich zur betenden Nonne wandte, konnte hier ungezwungen und frei auf die eine Seite gesetzt werden. Auch nahm sich der Meister die Freude, hinter der Madonna von zwei entzückenden Engeln einen reichen Brokat halten zu lassen, der in vollen, perspektivisch geschickt benutzten Falten auf dem Boden liegt. Auch die Nonne schaut nicht mehr starr wie eine vorgeschobene Puppe aus dem Bilde heraus: ruhig und lebendig hebt sie den Blick zum Kinde empor. Auf dem früheren Epitaph entsprach dem Grün der Heiligen ein roter Mantel des Johannes: auf dem zweiten hat er, im Gegensatz zu den weichen, malerischen Falten der dunkelgekleideten Maria einen weißen Überwurf mit scharf gezeichneten Linienzügen,[42]).

IV.

Mit Bertholds Schaffen steht ein weiteres Werk in Zusammenhang: der Tod der Maria für Hans Glockengießer († 1433) in St. Lorenz[43]). Ähnlich

38) Waagen, I, S. 116. Sighart S. 613, Janitschek S. 285, Abb. Förster, VII, S. 15 und H. Waldes-Stich, Thode S. 32 und 33. Was die Inschrift betrifft, so wird seit dem Beginne des 15. Jahrhunderts die deutsche Sprache bevorzugt.

39) Zur Entstehungszeit siehe Thode S. 32.

40) In diesem Werke erscheint die von Thode behauptete Beziehung zu dem südböhmischen Meister von Wittingau besonders überzeugend.

41) Lehmann S. 133.

42) Ich glaube, daß in Beziehung zu dem Nonnen-Epitaph das Rauchenberger Votivbild in Freising (aus Salzburg stammend) zu nennen ist; doch ist mir das Bild in den Einzelheiten nicht gegenwärtig.

43) Lehmann S. 153.

Digitized by Google

wie schon in den Wandmalereien in St. Sebald und in der Heiliggeistkirche aus der Zeit um 1400[44]) ist das Bett quer gestellt, doch wird, dem Verlangen nach belebter Handlung entsprechend, Maria nicht mehr als Verstorbene aufgebahrt dargestellt, sondern es ist der Moment erfaßt, da sie im Gebete vor dem Pult zusammenbricht. Die dichte Gruppe der Apostel links ist auch hier nicht gelockert, aber im übrigen ist die Darstellung mit freiem Lebensgefühl und malerischem Sinn aufgefaßt. Die lange Fläche des leeren Bettes ist unterbrochen, indem Johannes seinen Arm darüber nach der Maria zu ausstreckt. Der auffallend entwickelte Wirklichkeitssinn des Meisters dieser Tafel verlangte, Christus von der Szene zu trennen: mit der Seele der Verstorbenen schwebt er zwischen Engeln über den Versammelten. Besonders an diesen Engeln mit ihren kraftlosen Flügeln erkennt man, daß die Ausführung von einem schwächeren Meister herrührt, dessen Kunst bei allem Verständnis für die Auffassung der Szene in den einzelnen Gestalten einen phlegmatischen, von dem zurückhaltenden Wesen Berthold Landauers weit entfernten Charakter zeigt. Formal unterscheiden sich seine Gestalten durch die geringe Ausbildung der Hinterköpfe und die unbeholfene Bewegung der Hände.

Die Zeichnung und Gruppierung der Engel mit ihren schwingenden Flügeln und die runden Formen des Christuskindes berechtigen vielleicht dazu, das gänzlich übermalte Schutzmantelbild für die 1422 gest. Anna Tetzel in der Tetzelkapelle als Werk eines Berthold-Nachfolgers hier anzureihen. Wie ein Relief an St. Sebald zeigt es die Stifter zwischen den Vertretern der Menschheit als Schutzbefohlene unter dem Gewand der Gottesmutter.

Auch mag erwähnt sein, daß ein schwäbisches Epitaph für den Pfarrer Joh. Paur von Bechthal († 1456) im Münchener National-Museum, Saal 8 ähnlich angeordnet ist, wie Meister Bertholds Bamberger Epitaphien.

V.

Einen Schüler Bertholds hat Thode in dem Meister des Wolfgangsaltares (St. Lorenz) gefunden und ihm das Epitaph des Professors Friedrich Schon († 1464) in St. Lorenz, sowie die kleine Gedächtnistafel im Germanischen Museum zugewiesen. Die Tafel des Germanischen Museums stellt, vermutlich als Staffel eines Epitaphes, den 1449 bei Fürth gefallenen Anton Imhoff in voller Rüstung knieend dar. Der gelehrte Stifter der Lorenzer Tafel hat sich — wohl noch bei seinen Lebzeiten und nach seinen Angaben — eine Allegorie auf Christi jungfräuliche Geburt malen lassen. Die in der Mitte befindliche Szene der Geburt, deutlich beeinflußt von dem Prünsterin-Epitaph Bertholds, ist umrahmt von einem auf der Spitze stehenden Rhombus mit Kreisen an den Ecken, welche die vier Evangelistensymbole enthalten. In den Dreiecken, die zwischen Rhombus und Mittelbild entstehen, sind die Symbole der Reinigung Pelikan, Phönix, Löwe und Einhorn angebracht. Die Dreiecke, die der Rhombus nach außen abschneidet, enthalten folgende Einzelszenen: Moses vor dem feurigen Busch, Aaron mit dem blühenden Stabe, Ezechiel

44) Vergl. hierzu: Dr. Traugott Schulz in der Süddeutschen Bauzeitung VI (1904) mit Abb. d. Freskos der Heiliggeistkirche.

Digitized by Google

und endlich Gideon vor dem Vliess. Die einfassenden Streifen boten Raum für eine Menge lateinischer Inschriften.[45])

Man muß dies gelehrte Epitaph für einen besonders guten Empfehlungsbrief an den Himmel gehalten haben, denn zum Gedächtnis des 1478 verstorbenen Ulrich Starck ist es von einem schwachen Maler in der Sebalduskirche nachge-

Abb. 6. **Epitaph für Friedrich Schon** (gest. 1464) **in St. Lorenz zu Nürnberg.**

macht worden; heute ist das Bild durch die Renovierungen (1591 u. 1658) seinem ursprünglichen Charakter entfremdet. Daran reiht sich, in quadratischer Form mit 8 Kreisen, welche die Seiten des Rhombus durchschneiden, eine gleichfalls durch Übermalung entstellte Tafel der Tetzelkapelle für die Frau des Linhart Tetzel († 1480). —

45) Thode S. 53. Als Beispiel ähnlicher Darstellungen nenne ich in Verbindung mit der Verkündigung die Freske im Emmauskloster zu Prag (Neuwirths Publikation Tafel VIII); in Verbindung mit der Geburt zwei Niederrheinische Bilder, die als No. 88 und 89 in Düsseldorf 1904 ausgestellt waren. Vergl. S. 36 von Clemens Katalog und die Literaturangaben über Typologie der unbefleckten Empfängnis dort und in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz V, S. 198. (Abbildungen: Kdm. d. Rheinpr. V Tafel XVII und Kdm. des Kreises Gladbach S. 76, Tafel XVIII) und Firmenich-Richartz in d. Ztschr. f. christl. Kunst VIII S. 304. Kunst-Dkm. Mecklenburg-Schwerins I, S. 189 fg. Hochaltar in der Kirche zum hl. Kreuz zu Rostock u. S. 187 Lettner-Altar in derselben Kirche.

Digitized by Google

Interessant für unsere Betrachtung sind diese drei Werke vornehmlich ihres Inhaltes wegen. Durch Meister Bertholds Schaffen, der als Nachfolger der Plastiker mit der im vierzehnten Jahrhundert beliebten Darstellung des Schmerzensmannes begonnen hatte, kam als entscheidendes neues Motiv für die Epitaphien die Verherrlichung der Madonna auf. Er bringt sie als thronende Gottesmutter, oder in der vertrauten Weihnachtsszene. Seine Nachfolger übernehmen die Geburt Christi und schmücken sie allegorisch aus. Hierin zuerst zeigt sich der Einfluß der Besteller auf die Kunst, nachdem die Zeit vorbei war, in der die vereinheitlichende Dogmatik der Kirche die festen Bestimmungen für die Wahl der Stoffe gab.

V.

Die Weiterbildung des Epitaphs von den Malern um die Mitte des XV. Jahrhunderts.

Berthold Landauer hatte die Epitaphienkunst aus der Plastik in die Malerei und damit von der Außenwand ins Innere der Kirche übertragen. Gleichzeitig hatte er in seinen Altären gezeigt, wie auch bei größten Aufgaben die Malerei die Plastik ersetzen könne.

Die Hauptarbeit der schöpferischen Meister konzentrierte sich seitdem in erster Linie auf die Ausschmückung der Altäre, sodaß die bescheidene Epitaphienkunst mehr und mehr an Bedeutung verlor.

Stand unsere Betrachtung am Anfang innerhalb der lebendigen Entwickelung der Nürnberger Kunst, so können wir jetzt zumeist nur Rückwirkungen dessen, was im Schaffen der entscheidenden Meister neu entsteht, an den Epitaphien erkennen, denn diese werden zu Begleiterscheinungen, die meist nachträglich und vermindert die Fortschritte verwerten.

Dennoch haben noch einige Epitaphien große Bedeutung innerhalb des gesamten Nürnberger Kunstschaffens. So sehen wir die rücksichtslos zupackende Auffassung, die der Meister des Tucher-Altares brachte, im Epitaph des Pfarrers Joh. von Ehenheim († 1438) in St. Lorenz (4. Kapelle rechts)[46]) zum Ausdruck kommen. Dargestellt ist die mit derbem Wirklichkeitssinn erschaute Gestalt des Schmerzensmannes, dem der Pfarrer von den reichgekleideten Heiligen Heinrich, Kunigunde und Lorenz empfohlen wird. Es charakterisiert die energische Art der neuen Generation, wie jetzt die Einzelerscheinung herausgearbeitet wird, wie jede Gestalt, von einem kraftvollen Leben durchglüht, in sich abgeschlossen dasteht, und auch das Bild des Stifters infolge der realistischen Freude an der Porträtwiedergabe größere Bedeutung erhält.

Zwischen der gehaltenen Christusgestalt des Tucher-Altares und der gewaltsam aufgefaßten des Ehenheimschen Bildes steht der Kruzifixus auf dem Epitaph des

46) Von Thode als Werk dieses Meisters S. 79 näher beschrieben und mit dem Altärchen der Johanneskirche (Abbildung dieses Altares im Burlington-Magazin von 1906) zusammengestellt. Lehmann fragt S. 70 nach dem Namen des Pfarrers. Dörrnhöffer S. 448.

1437 verstorbenen Ritters Heinrich von Hohen-Rechberg im Dom zu Eichstätt.[47])

Christus hängt mit weit ausgespannten und doch stark heruntergezerrten Armen am Kreuzesstamm; sein mit festen Linien umrissener Kopf liegt kraftlos zur Seite, die Haare haben sich gelöst und fallen auf die rechte Schulter herab; der Brustkorb ist herausgedrückt, der Unterleib ist schmerzhaft eingezogen. Die einzelnen Glieder sind straff und sehnig, die Gelenke sind durch auffallend kräftige Rundung betont. Das Lendentuch ist über einen Strick gespannt, zu Seiten flattert

Abb. 7. **Epitaph des Pfarrer Johann von Ehenheim** (gest. 1438) **in St. Lorenz zu Nürnberg.**

es in beweglichen Windungen herab. Die anderen Figuren sind in strenger Symmetrie um das Kreuz gruppiert: unter dem Querbalken des Stammes schweben vier Engel; links steht Maria, die Hände über der Brust zusammengelegt, den Kopf gesenkt, von einem weißen, in reichen Faltenmassen gebauschten Mantel umhüllt; rechts steht Johannes, den Kopf zur Seite, die gefalteten Hände kontrastierend nach außen gewandt. Ganz vorn knieen rechts und links mit ihren Wappen der Stifter und seine Frau, in dunklem Gewande einfach gegeben, ähnlich den Adoranten auf einigen der unter dem Namen Berthold Landauer gemeinsam besprochenen Bilder.

47) Da ich das Bild unter ungünstigen Lichtverhältnissen sah, kann ich nicht entscheiden, wie weit es der Rückseite des Dreikönigsaltares zu Heilsbronn verwandt ist. Besonders das unterdeß von Christian Rauch als Hans Traut erkannte und Taf. 6 in seinem Buch reproduzierte Bild der Dreieinigkeit zwischen zwei Heiligen käme hierbei in Betracht.

Digitized by Google

In den Zusammenhang der Werke, welche die Neuerungen des Tucher-Altares verwerten, gehört offenbar auch das Gedächtnisbild für Conrad Zingl († 1447) und seine 1462 verstorbene Frau in der Wolfgangskapelle der Aegidienkirche: doch läßt die völlige Übermalung (zum erstenmal 1531) über den Charakter des Bildes, einer Messe Gregors mit den Verstorbenen unter der Darstellung, Bestimmtes nicht sagen. Der Christus erinnert an das Staffelbild vom Prünsterin-Epitaph Bertholds.

Zum Hauptbild desselben Werkes hat die Imhoff-Tafel in St. Sebald[48]) mit der Geburt Christi Beziehung; der Fortschritt der Nürnberger Kunst durch die Entstehung des Tucher-Altares zeigt sich hier in dem Versuch, die Verkürzung eines schwebenden Engels darzustellen. Auch die strenge Einteilung des Bildes entspricht der Art des Tucher-Meisters: die Balken des Stalles sind geschickt zu einer Dreiteilung benutzt; in der Mitte kniet Maria: ihr großer Kopf auf dem dünnen, kraftlosen Hals erinnert an Bertholds Frauentypus. Auf den abfallenden Schultern liegt ein blauer Mantel mit unruhigen Falten, die unten den Boden weit bedecken. Sie wendet sich zum Christkind, das von zwei Engeln und den durchs Fenster schauenden Hirten verehrt wird. Links von der Maria macht sich — ein abgeschlossenes Genre-Bild — Josef am Herd zu schaffen. Das Braun der Hütte, davor das Blau der Maria, ein wenig Rötlichbraun in den Töpfen links, kräftiges Rot bei der Madonna, das gedämpft in den Engelflügeln und der Kappe eines Hirten wiederklingt, hierzu der Dreieckaufbau der Maria und die Einteilung durch die Pfosten: diese strenge Anordnung von Farben und Linien bewirkt eine für den Zweck des Bildes fein empfundene Symmetrie und charakterisiert den Stil des Meisters, der den Malereien des Tucher-Altares nahe kommt, aber noch durch Einflüsse des Wolfgangsaltares zu Bertholds Schaffen in Beziehung steht.

Gleiche symmetrische Anordnung gibt vielleicht das Recht, ihm ein später entstandenes Epitaph in St. Sebald zuzuschreiben: in der Mitte sitzt — im Staffelbild der beiden Stifter durch eine Konsole vorbereitet — die heilige Anna mit der kleinen Maria, zu ihren Seiten stehen die Heiligen Katharina und Nikolaus. (Vielleicht haben wir in diesem Bild die bei Lotz S. 336 erwähnte Tafel für den 1460 gestorbenen Graßner zu erkennen, wodurch wir einen Anhaltspunkt für die Datierung gewännen).

Altertümlicher in der mehr zeichnerischen Behandlung ist eine Verkündigung im Chor von St. Sebald, die im Stil und nach ihren allegorischen Beigaben der Kunst des Wolfgang-Meisters verwandt ist[49]).

Zwei Bilder ähnlichen Charakters, eine Dornenkrönung und eine Geißelung Christi, hängen hoch oben an der gegenüberliegenden Chorwand.[50]) Wie die Verkündigung durch die beiden unten in der Mitte ansetzenden Bogenlinien, so bekommt die Dornenkrönung durch den oberen Bogenabschluß eine architektonische Wirkung, das zweite Bild dadurch, daß die Säule in die Mitte gestellt ist; ihr Postament unterbricht die Trennungslinie zwischen Darstellung und Stiftern, ähnlich, wie beim Anna-

48) Waagen S. 233.
49) Waagen S. 233.
50) Rée, Kunstchronik XXIII.

Epitaph, mit dem das Bild der Dornenkrönung das Wappen gemeinsam hat. Ob die beiden letzten Werke als Epitaphien gedient haben, ist nicht mehr zu erkennen, da die Inschriften fehlen.

Für den Entwickelungsgang unserer Arbeit vertreten sie einen bestimmten Abschnitt: aus dem Typus des Gedächtnisbildes, das durch die Maler am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts seinen monumentalen Charakter verlor, hat sich die Form des Andachtsbildes entwickelt, das in gleicher Weise wie das Epitaph mit der religiösen Darstellung das Stifterbild verbindet.

Dieselbe, vom Epitaph nicht bestimmt zu unterscheidende Form des Andachtsbildes, welche die Werke aus der Zeit und dem Kreise des Tucher-Altares kennzeichnet, weist das Bild der Auferstehung in der Frauenkirche auf. Freilich macht der dunkle Platz an der Südwand der Kirche es unmöglich, sich eine abschließende Ansicht darüber zu bilden. In der alten Art der Darstellung, die auch der Tucher-Altar gibt, durchschreitet Christus den Stein. Durch die mit sichtlicher Beobachtungsfreude gegebene Landschaft eilen, von Johannes begleitet, die heiligen Frauen mit zusammengeschlagenen Händen und flatternden Kopftüchern. Die sorgfältige Abbildung der Stadt Jerusalem im Hintergrund mit genauer Wiedergabe der durch die Bibel bekannten Gebäude ist charakteristisch für Werke um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und erklärt sich aus den damals besonders häufigen Wallfahrten ins heilige Land. In der Heiligen-Kreuzkirche, der Holzschuher- und Wolfgangskapelle finden wir solche Darstellungen hinter den Steingestalten der Grablegung Christi, in St. Sebald[51]) ist — ebenfalls zeitlich noch vor den Städtebildern der Schedelschen Weltchronik entstanden — eine Jerusalem versinnbildlichende Freske gemalt, und an einigen Epitaphien erinnern die Abzeichen der Kreuzritter an die Wallfahrt des Verstorbenen[52]).

Von einem weniger begabten Maler dieser Richtung, ähnlich schwach wie das am Ende des vorigen Abschnittes erwähnte Stark-Epitaph, ist das Epitaph der Familie Stör (nach Hilpert) mit dem Todesjahr 1479 in St. Lorenz, „ein ganz rohes Machwerk, Christus in der Kelter darstellend, dessen Blut von dem auf einem mit den vier Evangelistensymbolen bespannten Wagen sitzenden Papst aufgefangen wird.“[53]) Das Thema, eine Illustration zu Jesaias 63, 2 und 3, ist alt: schon Herrad von Landsberg hat es im hortus deliciarum, ein späteres Beispiel ist das Wandgemälde zu Klein-Komburg[54]) und noch im Beginne des sechzehnten Jahrhunderts gibt sich das Baldung Grien zugeschriebene Ansbacher Bild mit dem Stoffe ab.[55]) So gesellte sich zu den Allegorien der unbefleckten Empfängnis, welche die vorige Generation liebte, eine neue allegorische Vorstellung.

Damit sind wir am Ende einer Entwicklungsphase angelangt, die, mehr um die Erscheinung des Einzelnen bekümmert, mit lebendiger Charakteristik die alten Stoffe

51) Bei den Wiederherstellungsarbeiten des Prof. Joseph Schmitz zu Tage gekommen.

52) Vgl. das Ketzel-Epitaph am St. Sebald und im Germanischen Museum die Tafel mit Darstellung des Ketzel, die zum hgn. Grabe zogen. (G. 525).

53) Thode S. 78. Dörnhöffer S. 449.

54) Abgebildet im christl. Kunstblatt 1883, S. 53.

55) Copie im Germanischen Museum.

belebt und mit natürlichen Mitteln neugestaltet, indem sie es, im Gegensatz zu Meister Berthold, auf eine drastisch sich einprägende Wirkung abgesehen hat und eine oft plumpe, aber stets ausdrucksvolle Sprache redet. Soweit wir aus der offenbar geringen Zahl der erhaltenen Werke Schlüsse ziehen können, hört während dieser Phase die gehaltene Denkmalstimmung des Gedächtnisbildes auf, die Lust am Charakterisieren der verschiedenen Gefühle verlangt sich durchzusetzen. Die Betonung der sepulchralen Bestimmung hat sich fast völlig verloren, die Gestalten der Stifter werden lebenswahr aufgefaßt, bleiben aber dem Andachtsbild untergeordnet, da ihre Größe nur wenig über die winzigen Verhältnisse, die sie auf den frühesten Epitaphien hatten, hinausgeht. Der Maler Berthold hatte das Epitaph von der Außenwand der Kirche in das Innere übertragen, und in den folgenden Zeiten mußte naturgemäß die Auswahl des Stoffes vor allem danach sich richten, daß es etwas anderes brachte, als die Darstellungen der vorher gestifteten Votivbilder, wodurch eine einheitliche Weiterentwickelung der neuen Denkmalsform unmöglich wurde.

(Fortsetzung folgt.)

BEITRAGE ZUR GESCHICHTE DES BILDNISSES.

VON GUSTAV VON BEZOLD.

(Mit 6 Tafeln.)

Die Aufgabe, die Erscheinung des Menschen in ihrer individuellen Eigenart exakt darzustellen, wird in der bildenden Kunst erst spät vollständig gelöst. Kultur und Kunst eines Volkes können eine große Höhe erreicht haben, ohne daß sich das Verlangen geltend macht, die Züge bestimmter Personen im Bilde genau wiederzugeben. Man begnügt sich lange mit Andeutung einzelner äußerlicher Merkmale, einer gebogenen oder geraden Nase, eines vorspringenden Kinns oder eines langen Bartes, ja man ist noch bescheidener und hat schon an der einem Stand eigenen Kleidung und Bewaffnung genug. Das sind Vorstufen, die allmählich zum Bildnis hinführen, von einem Bildnis kann aber erst gesprochen werden, wenn die einzelnen Merkmale zu einer homogenen mit dem Urbild übereinstimmenden Gesamterscheinung vereinigt sind. Vorbedingung hierfür ist, daß Auge und Hand soweit geschult sind, daß sie die individuelle Sondererscheinung eines Menschen objektiv aufzufassen und wiederzugeben vermögen. Ist diese Stufe erreicht, so gewinnt die Bildniskunst rasch die volle Sicherheit erst in der objektiven Darstellung der Formen, dann im Festhalten vorübergehender Regungen der Seele. Aber das Interesse an der Erscheinung des Einzelnen, wie die Fähigkeit, diese Erscheinung künstlerisch wiederzugeben, hält nicht ewig an, sie können abnehmen, ja völlig erlöschen. Im Altertum besitzt die hellenistische Kunst die höchste Kraft realistischer Individualisierung, im Beginne der Kaiserzeit ist das Können noch sehr groß; aber in der langen Reihe der römischen Kaiserbildnisse können wir sein allmähliches Abnehmen Schritt für Schritt bis zum tötlichen Ermatten verfolgen. Die bildnerische Kraft versiegt. In der abendländischen Kunst ist ein solches Nachlassen des Könnens bis jetzt nicht eingetreten. Wenn da und dort ein Künstler in einzelnen Fällen auf die volle, objektive Bildnistreue verzichtet hat, so hat das seinen Grund in einem bestimmten und bewußten Kunstwollen, nicht in künstlerischem Unvermögen, und es ist keine allgemeine Erscheinung.

Im Folgenden sollen einige Beiträge zur Geschichte des Bildnisses, wie sie für weitere Leserkreise von Interesse sein können, gegeben werden. Ich beschränke mich dabei auf das Material, das die Sammlungen des Germanischen Museums bieten. Die Betrachtungen gehen mehr von künstlerischen, als von streng wissenschaftlichen Gesichtspunkten aus.

Bildnisse römischer Kaiser auf Münzen.

Die Quellen der Ikonographie der römischen Kaiser fließen reichlich. Die Zahl der Statuen und Büsten ist eine sehr große; freilich hat sich Nachahmung und bewußte Fälschung schon früh dieses Gebietes bemächtigt, aber auch die Zahl der echten Werke ist größer als die irgend eines anderen Zweiges der antiken Skulptur. Dazu kommen die Bildnisse auf Cameen und Gemmen und die auf Münzen. Die Bildnisse auf Münzen sind selten, vielleicht nie nach dem Leben gearbeitet worden, sie sind also für die Anschauung von den dargestellten Personen nur sekundäre Quellen, ihre große Bedeutung beruht darin, daß sie bezeichnet sind. Statuen, Büsten und Cameen tragen nur selten den Namen des Dargestellten, in den meisten Fällen ist die Bestimmung nur auf Grund der Bildnisse auf Münzen möglich. Auch auf ihrer Grundlage bleibt manche Bestimmung unsicher, die Übereinstimmung verschiedener Darstellungen einer Person ist durchaus nicht immer so groß, daß sie sofort unzweifelhaft erkannt werden kann und zuweilen weist ein Münzbild auf zwei Typen, der großen Plastik, welche unmöglich eine Person vorstellen können.

Die Ikonographie der römischen Kaiser ist gut bearbeitet; es genügt hier auf die grundlegende Arbeit Ennio Quirino Viscontis, Iconographie Romaine, fortgesetzt von Mongez und auf Bernoullis römische Ikonographie zu verweisen. Reiches Abbildungsmaterial bietet Lenormant im Tresor de numismatique et de glyptique. Abt. Iconographie des empereurs Romains.

Es soll hier nicht Bekanntes wiederholt und mit dem lückenhaften Material unserer Münzensammlung eine Ikonographie der römischen Kaiser zusammengestellt werden, ich will vielmehr versuchen, die Entwicklung des Bildnisses auf Münzen im Verlauf der römischen Kaiserzeit an einer Reihe von ausgewählten Beispielen zu veranschaulichen. Die Entwicklung ist eine absteigende, sie führt von hoher Vollendung zu tiefem Verfall.

Münzbildnisse sollen zuerst bei den Persern vorkommen, allein die Darstellungen der Großkönige auf persischen Münzen können schon aus dem Grunde nicht als Bildnisse gelten, weil die Könige in ganzer Figur dargestellt sind, wodurch bei der Kleinheit des Maßstabes eine treue Wiedergabe der Züge ausgeschlossen ist. Eine solche ist indes gar nicht beabsichtigt. Die Köpfe persischer Satrapen auf kleinasiatischen und kilikirschen Münzen sind allgemeine Typen, keine Bildnisse. Es sind Arbeiten griechischer Künstler aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts, aus der Zeit, in der die Kunst des Stempelschneidens bei den Griechen ihren Höhepunkt erreicht hat. Erst nach dem Tode Alexanders des Großen erscheint sein Bildnis, wie das der Münzherrn auf den Münzen der Diadochen. Der erste, der sein eigenes Bild in porträtmäßiger Treue auf seinen Münzen anbringen ließ, ist Ptolemaios Soter; ihm schlossen sich bald Demetrios Poliorketes und Seleukos Nikator an.

Die Münzbildnisse sind zu allen Zeiten ungleich in der Anführung, so schon in ihren Anfängen, aber die besten unter den Münzen der ersten Diadochen sind von einer Größe des Stils, die später kaum wieder erreicht und niemals übertroffen worden ist. Es ist ein plastisches Können, eine Fähigkeit, auch in kleinem Maßstab einfach und groß zu arbeiten, in diesen Köpfen niedergelegt, das die höchste Bewunderung erregt. Die plastische Kraft läßt im Laufe der Zeit nach und die Arbeit geht mehr

ins Kleine. Ein entschiedener Rückgang tritt im Laufe des zweiten Jahrhunderts v. Chr. ein. Die Köpfe sind leer und flau gearbeitet.

Gegenüber den Bildnissen der späteren Ptolemäer, wie der Dynasten von Kilikien und Kappadokien bedeuten die ersten Münzbilder der römischen Imperatoren einen Aufschwung. Sie sind nicht die ersten Bildnisse auf römischen Münzen. In der späteren Zeit der Republik werden Denare mit den Bildnissen der Könige, sowie mit denen historischer Persönlichkeiten geprägt. Daß jene freie Erfindungen sind, liegt auf der Hand, aber auch diese sind alle erst nach dem Tode der Dargestellten geprägt und wir können nicht entscheiden, wie weit ihnen vorhandene Bildnisse zu Grunde liegen, wie weit sie Phantasiegebilde sind; denn die Fähigkeit, auch solchen das Gepräge scharf ausgesprochener Individualität zu geben, nehmen wir auch an den Königsbildern wahr. Die Köpfe des Ancus Marcius, wie des Postumius und des Lucius Brutus sind mindestens ebenso persönlich, als die des Sulla oder des Pomponius Rufus. Letztere nebst einer größeren Anzahl von Bildnissen berühmter Männer auf Denaren aus der Zeit der Republik sind alle erst in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr. nach Bildern oder älteren plastischen Darstellungen gefertigt. Sie machen den Eindruck der Porträtähnlichkeit, aber sie sind trocken behandelt und nicht sehr sorgfältig gearbeitet. Der Stil ist wie der der gesamten römischen Kunst jener Epoche, hellenistisch; sie stehen auf der Stufe der Münzbilder der asiatischen Dynasten der gleichen Zeit.

Um vieles höher stehen die guten Münzbilder der Kaiser des julisch-claudischen, des flavischen Hauses, ja auch der folgenden bis auf Hadrian. Von den Schwankungen, welche die römische Kunst in dieser fast zweihundertjährigen Periode durchmacht, wird die Stempelschneidekunst kaum berührt. Der Stil dieser Kaisermünzen läßt sich mit dem heroischen der frühen Diadochenmünzen nicht entfernt vergleichen, er ist lange nicht so plastisch groß; aber die Bildnisse sind gut charakterisiert und geben uns eine lebendige Anschauung von den dargestellten Personen. Die Köpfe sind stets im Profil gegeben. Das Relief ist mäßig hoch, malerisch behandelt und bei guter Beleuchtung von vortrefflicher Wirkung. Die Anlage ist fast immer hervorragend gut, sodaß noch stark abgenützte Exemplare den Eindruck geistreicher, treffender Skizzen machen. Die Durcharbeitung geht ins Einzelne, ohne kleinlich zu werden und die Gesamthaltung bleibt gewahrt. Die Künstler haben ein scharfes Auge, dem die geübte Hand willig folgt und sie beherrschen die Form mit voller Sicherheit. Ein sehr großes Können vererbt sich von einer Generation auf die andere.

Auf Tafel I sind einige Münzen aus der Zeit von Augustus bis auf Hadrian zusammengestellt; sie umfassen einen Zeitraum von etwa 140 Jahren. Für die lange Periode ist die stilistische Behandlung auffallend gleichartig. Tafel I.

Augustus, 29 v. Chr. bis 14 n. Chr. (G. M. 6511; Cohen 226). Mittelbronze vom Jahre 764 d. St. 11 v. Chr. Der Kopftypus ist der der reiferen Jahre wie er um das vierzigste Lebensjahr aufgestellt und von da an festgehalten wurde. Augustus war 764 (11) 52 Jahre alt. Die Münze ist keine von den besten, die Reliefbehandlung ist dürr.

Nero Drusus. (G. M. 65353; Cohen 8). Großbronze unter Claudius geprägt. Trotz der schlechten Erhaltung der Münze ist die vortreffliche Arbeit noch klar ersichtlich, sie steht der vorigen mindestens gleich.

Digitized by Google

Tiberius, 41—37. Von Tiberius haben wir nur eine der falschen Lyoner Bronzen. Tiberius erscheint meist jugendlich auf seinen Münzen. Die schöne Goldmünze (Dilherr Ae. 8; Cohen 15) zeigt ihn in reiferen Jahren. Das scharfe Profil ist charakteristisch gegeben. Leider ist die Münze an der Schläfe etwas abgenützt, so daß das Auge jetzt zu hoch liegt.

Nero, 54—68. (Dilherr Ae. 18; Cohen 278). Die Erhaltung der schönen Münze ist kaum eine mittlere zu nennen, die höchsten Teile des Reliefs sind durch einen Schlag abgeplattet, und die Oberfläche hat durch Corrosion gelitten; aber die Trefflichkeit der Arbeit kommt noch klar zur Erscheinung. Die Ausführung ist nicht mehr so lebendig und frei, als an den Münzen der ersten Claudier. Die sinnliche Fülle der Formen, der tückische Blick Neros ist charakteristisch wiedergegeben, legt man aber neben die Münze eine frühere, etwa die des Nero Drusus, so zeigt sich der Abstand. Die Münze ist etwa aus den Jahren 65—66, dem 28. Lebensjahre des Kaisers.

Vespasian, 69—79. (G. M. 6541; Cohen 419). Die sehr abgenutzte Münze zeigt doch noch die charakteristischen, energischen Züge des alternden Kaisers in voller Lebendigkeit. Vespasian regierte von 69—79 und kam mit 60 Jahren zur Regierung.

Titus, 79—81. (Dilherr Ae. 32; Cohen 317). Die kleine Münze ist im Stil sehr ähnlich den Silbermünzen der Claudier. Die Ähnlichkeit des Titus mit seinem Vater ist groß und würde sich im höheren Alter wohl noch gesteigert haben. Titus starb schon mit 40 Jahren, 81 n. Chr.

Domitian, 81—96. (G. M. 6546; Cohen 307). Münze von mittlerer Erhaltung. Die Münzen des Domitian stimmen mehr zu der Beschreibung des jüngeren Plinius, als zu der Suetons, der sagt: er hatte ein bescheidenes Gesicht, errötet oft, hatte große Augen, war aber kurzsichtig. Plinius dagegen charakterisiert ihn als immanis belua. Seine Begegnung und sein Anblick flößten Schrecken ein, Hochmut auf der Stirn, Jähzorn in den Augen, weibische Blässe am Körper, in dem häufig errötenden Gesicht Schamlosigkeit (Paneg. 48). Mag diese Darstellung übertrieben sein, um den Gegensatz zu Trajan stärker hervorzuheben, das Gesicht Domitians widerspricht ihr nicht. Sein Profil ist das der Flavier, das Gesicht ist schön, aber unangenehm; ein hochmütiger Zug umspielt den Mund. Die Münze ist 85 n. Chr. geprägt als Domitian 34 Jahre alt war; ihre Erhaltung ist ziemlich gut, die Arbeit ist schön und nicht kleinlich. Die Silbermünze (Dilherr Ar. 36, Cohen 192) zeigt die gleichen Züge.

Julia, die Tochter des Titus (G. M. 13995; Cohen 18), erst Geliebte, dann Gemahlin des Domitian. Auf Münzen ist ihr Bildnis sehr verschieden gegeben. Ein geschnittener Stein des Pariser Kabinetts von Euodos (Germ. Museum, Pl.-O. 1270, Zinnabguß von geringer Schärfe: Lenormant Trésor, Iconogr. Rom. Taf. 22. 12) gilt als Bild der Judia und muß bei seiner hohen Vortrefflichkeit als die treffendste Darstellung betrachtet werden. Unsere Münze stimmt mit ihm nicht völlig, doch ziemlich überein, leider ist ihre Erhaltung keine gute, sie ist sehr abgeschliffen. Der Kopf hat das flavische Profil, und zur höchsten Schönheit erhoben, die sich ihm abgewinnen läßt. Die Ausführung war von vollendeter Feinheit.

Digitized by Google

Trajan, 98—117. (G. M. 13989; Cohen 531). Trajans Münzen haben einen feststehenden, charakteristischen Typus mit markierten Zügen, bezeichnend sind die schmalen Lippen und der festgeschlossene Mund. Die Großbronze auf unserer Tafel ist fein und sehr ins Einzelne gearbeitet. Die kleine Silbermünze (G. M. 6555; Cohen 514) zeigt die gleichen Züge, ist aber in den oberen Teilen des Gesichtes oberflächlich behandelt.

An dem letzten Aufschwung der antiken Plastik unter Hadrian hat die Stempelschneidekunst keinen Anteil; mit Hadrian beginnt ihr Verfall. Erst leise, noch bleibt die formale Schönheit, noch die äußere Ähnlichkeit, aber die Durchmodellierung des Reliefs wird flach und leer. Mit den späteren Antoninen von Marcus Aurelius an, werden die Münzbilder oberflächlich und geistlos. Die Haare werden schematisch behandelt; ein erschreckendes Zeichen sinkender Beobachtung ist die Frontstellung des Auges in Profilköpfen, ein Zurücksinken auf eine primitive Kunststufe; selbst die äußere Ähnlichkeit wird vernachlässigt und die Beseelung fehlt ganz. Etwas besser sind die Münzen der folgenden Zeit, der Severe und Gordiane. Ihre Münzmeister sind gewissenhafte Medailleure von mäßigem Können und ohne Geist. Aber es fragt sich auch, ob diese Imperatoren zur Entfaltung von Geist bei Aufnahme ihrer Bildnisse, Anlaß gegeben haben. Die Münzbilder erreichen die Ähnlichkeit, schön waren diese Kaiser alle nicht. Ab und zu begegnet uns ein Charakterkopf, der zu besserer Behandlung anregt. Das technische Können hält sich durch Jahre auf ziemlich gleicher Höhe. Das Profil ist meist gut gegeben, auch der Mund. Die Zeichnung der Augen ist schlecht, obwohl sie noch fast immer im Profil gegeben werden. Haar und Bart sind kurz geschoren und durch kurze vertiefte Striche angegeben.

Hadrian, 117—138. (G. M. 6567; Cohen 1364). Die Münzen Hadrians weisen einen feststehenden Typus des Gesichts auf, der sich auch auf unserer findet. Die Behandlung ist einfach, etwas steif. Kaum besser ist die Silbermünze (G. M. 6564 Cohen 1147).

Sabina, Hadrians Gemahlin. (Dilherr Ae. 38; Cohen 68). Die Münze ist in der technischen Behandlung der Hadians verwandt.

Antoninus Pius, 138—161. (G. M. 17110; Cohen 1115). Die Münze ist schlecht erhalten, doch läßt sie eine sorgsame, etwas ängstliche Formbehandlung erkennen und sie entspricht in ihrer inneren Charakteristik dem, was wir über den Charakter Antoninus wissen. Die Goldmünze (Dilherr Au. 14; Cohen 312), ist hübsch modelliert, aber ohne Ausdruck, einen Christusbild des 18. Jahrhunderts ähnlich. Tafel II.

Faustina die Ältere. (G. M. 17143; Cohen 210). Die Münze ist von mittlerer Erhaltung, zeigt uns das Bild einer schönen Frau. Die Arbeit ist gut, wenn auch nicht eindringend. Die Münze ist nach dem Tod Faustinus um 145 geprägt.

Marcus Aurelius, 161—180. (Dilherr Ae. 60). Die kleine Silbermünze zeigt einen jugendlichen, bartlosen Mann. Die Ausführung ist kaum mittelgut. Noch geringer ist die Kupfermünze (G. M. 6590; Cohen 115), sie ist ein charakteristisches Beispiel der schlechten Münzen der Zeit, das Relief

Digitized by Google

ist oberflächlich und unsicher behandelt, das Auge nicht mehr ganz im Profil, die Haare schematisch, das Beiwerk hart. Das Relief ist ziemlich flach.

Faustina die Jüngere. (G. M. 6599). Diese Münze ist kaum besser als die vorige, wenn ihr auch das etwas stärkere Relief eine vollere Wirkung gibt. Die Ähnlichkeit Faustinas mit ihrer Mutter, der älteren Faustina, ist auch auf dem mittelmäßigen Bilde augenfällig.

Commodus, 180—192. (G. M. 6609), einer der Söhne des Marcus Aurelius und dessen Nachfolger war trotz des verschiedenen Profils dem Vater ähnlich, besonders in den stark vortretenden Augen. Unsere Münze zeigt einen nicht unschönen Kopf ohne Energie und Geist. Der Stil ist der der Münzen des Marcus Aurelius, die Arbeit ist gering.

Die Münzen des Annius Verus, des Lucius Verus und der Lucilla sind nicht besser als die hier erwähnten. Die der folgenden Kaiser stehen etwas höher, die Arbeit ist unbeholfen aber die Ähnlichkeit wird erreicht. Es genügt hier, einige herauszugreifen.

Septimius Severus, 193—211. (G. M. 17106), vergoldete Silbermünze. Der Vergleich mit größeren Bronzen zeigt, daß diese Münze, welche im Relief ganz gut wirkt, hinsichtlich der Ähnlichkeit zu den geringeren zählt. Der Charakter des Septimius Severus kommt in ihr so wenig als in den besseren zum Ausdruck.

Julia Domna. (G. M. 6618; Cohen 72), die zweite Gemahlin des Septimius Severus, wird als eine schöne und kluge Frau gerühmt. Die Münzen geben nur die äußerlichsten Merkmale, vor allem ihre perückenartige Frisur. Die kleine auf Tafel II abgebildete Silbermünze steht mit größeren Bronzen wenigstens nicht mehr in Widerspruch, als in anderen Fällen. Die Arbeit ist hinsichtlich der Gesamterscheinung nicht schlecht.

Caracalla, 211—217. (G. M. 6620; Cohen 358). Die kleine Silbermünze ist wie die meisten Denare Caracallas nicht charakteristisch.

Alexander Severus, 222—235 (G. M. 6634; Cohen 106). Die Bronzemünzen des Alexander Severus zeigen einen ziemlich übereinstimmenden Typus, der auch durch die Büsten des Kaisers als zutreffend erwiesen wird. Unsere Münze ist eine trockene, wenig künstlerische Arbeit, aber sorgfältig ausgeführt und als Porträt nicht schlecht. Hier tritt die langweilige Behandlung der Haare und des Bartes mit kurzen, vertieften Strichen auf. Ganz oberflächlich und geistlos ist die Silbermünze. (G. M. 13988; Cohen 183).

Julia Mamaea. (G. M. 6639; Cohen 10). Die Bronzemünze der Mutter des Alexander Severus gehört zu den besseren aus dem ersten Drittel des dritten Jahrhunderts. Sie stammt mit der Büste Mamaeas im Vatikan zwar nicht genau überein, doch aber soweit, daß sie noch als ein zutreffendes Bildnis gelten kann. Auch ist das Gesicht nicht ohne Ausdruck.

Maximinus, 235—238. (G. M. 6642; Cohen 10). Die Münze steht stilistisch der oben besprochenen Mittelbronze des Alexander Severus nahe, ja der Stempel kann von der gleichen Hand geschnitten sein. Der Kopf dieses Kaisers wird auf den Münzen verschieden gegeben. Mit der kapitolinischen Büste stimmt

das Profil in seinen Grundzügen, nicht aber in den Einzelheiten überein, es darf kaum als sehr treffend bezeichnet werden.

Gordianus III. Pius, 238—244. (G. M. 6654; Cohen 254). Die leider durch Doppelschlag etwas entstellte, sonst gut erhaltene Mittelbronze zeigt abermals genau den gleichen Stil wie die des Maximinus und des Alexander Severus. Gordianus wurde 244 im Alter von 19 Jahren ermordet. Eine gute Büste von ihm besitzt das Louvre, sie muß noch in seinen Knabenjahren gefertigt sein. Das Bild unserer Münze zeigt ihn in etwas reiferen Jahren, es ist ähnlich, wenn auch äußerlich und geistlos behandelt.

Philippus Arabs, 244—249. (G. M. 6662; Cohen 59). Die Bronzemünzen des älteren Philippus haben ganz den gleichen Stil wie die vorhergehenden. Das Münzbild stimmt mit der schönen Büste im Vatikan gut überein, weniger die ziemlich lebendige Silbermünze. (G. M. 17092; Cohen 198).

Volusian, 352—253 (G. M .17134; Cohen 70). Das Bild ist trocken und oberflächlich, aber nicht ohne individuelle Züge.

Der Verfall der Stempelschneidekunst schreitet in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts fort. Noch ist die Fähigkeit, die Züge einer Persönlichkeit wiederzugeben, nicht erloschen und ab und zu begegnen uns Münzbilder, welche augenscheinlich charakteristisch und ziemlich gut ausgeführt sind, aber die große Menge ist schlecht. Die Formen sind mager, es besteht die Neigung, den Hals lang zu machen, den Kopf klein und oben abgeplattet.

Valerianus, 253—260. (G. M. 17101; Cohen 18, aber Silber). Die Silbermünze zeigt einen älteren Mann mit vollem Gesicht und dürfte ein ziemlich zutreffendes Bild des Kaisers geben, der von seinem 63.—70. Lebensjahre regierte. Tafel III.

Postumus, 258—267. (G. M. 6691). ein Usurpator in Gallien während der Regierung des Gallienus. Seine zahlreichen Münzen sind gut geschnitten und stimmen im Typus wohl überein.

Quintillus, 270. (Dilherr Aur. o. Nr.; Cohen 167). Quintillus der Bruder des Kaisers Claudius Gothicus folgte diesem 270 in der Regierung. Er soll nur siebzehn Tage regiert haben. Ist diese Angabe richtig, so müssen seine Stempelschneider Tag und Nacht gearbeitet haben, denn Cohen führt von ihm 74 Münzen an. Die äußerst seltene Goldmünze ist technisch gut gearbeitet, aber charakterlos und stimmt nicht zu den Großbronzen.

Aurelianus, 270—275. (G. M. 6701; Cohen 95). Das gleiche gilt von den Münzen dieses Kaisers. Sie zeigen den allgemeinen Kopftypus des späteren dritten Jahrhunderts ohne jegliche Sorgfalt der Individualisierung.

Tacitus, 275—276. (G. M. 6715; Cohen 137). Das fette Gesicht mit dem dürftigen Bart gab Anlaß zu etwas besserer Charakteristik, doch sind auch die Bilder dieses Kaisers flau.

Probus, 276—282. (G. M. 6717; Cohen 210). Die Münzen des Probus sind sehr zahlreich, aber sie begnügen sich zum größten Teil mit einer sehr allge-

Digitized by Google

meinen Charakteristik. Am besten sind die Großbronzen, deren wir keine besitzen.

Mit dem Ausgange des dritten Jahrhunderts schreitet der Verfall rascher vor. Man sieht, die Stempelschneider suchen noch individuelle Bilder zu gewinnen, aber sie vermögen es nicht mehr. Die Bilder eines Kaisers sind oft unter sich verschiedener, als die zweier. Das Relief wird flach, an Stelle der Modellierung tritt eine Art Zeichnung mit erhabenen Linien. Der Augenstern wird als voller Kreis angegeben. Das Bild ist starr und leblos. Nach der Mitte des vierten Jahrhunderts greift die äußerste Rohheit um sich. Die Münzen des Magnentius (350—353) sind von einer kindischen Unbeholfenheit. Es lohnt sich nicht hierbei zu verweilen, einige Beispiele bis zum Schluß des vierten Jahrhunderts mögen genügen. Ihnen folgen von Münzen der byzantinische Kaiser und germanischer Fürsten des 5. und 6. Jahrhunderts.

Diocletianus, 284—305. (G. M. 6730; Cohen 101; G. M. 6732; Cohen 436). Die Münzen Diolcetians weichen so vielfach von einander ab, daß wir sagen können, sie geben alle kein zutreffendes Bild des großen Kaisers. Vergleichen wir mit seinem Bilde die seiner Mitregenten.

Maximianus, 286—310. (G. M. 6751; Cohen 179 (?) und **Galerius,** 305—311 (G. M. 6769; Cohen 54), der sich auf seinen Münzen gleichfalls Maximianus nennt, so sehen wir, daß nun von einer Individualisierung überhaupt keine Rede mehr ist. Mit Recht bemerkt Bernoulli (III. 2. 205) von Galerius: Seine Bildnisse machen den Eindruck, als ob es bloße Reproduktionen von Typen der unmittelbar vorhergegangenen Kaiser wären, ohne allen individuellen Charakter.

Constantius Chlorus, 305—306. (G. M. 6768; Cohen 44) weist auf den Münzen einen ziemlich gleichbleibenden Typus mit sehr scharfem Profil auf, der Stil ist der gleiche wie der der Münzen seiner Mitregenten.

Helena. (G. M. 6811; Cohen 13). Es gibt von Helena auf Großbronzen Bildnisse, welche ziemlich individuell sind (Bernoulli III. 2 Münztafel VII. 1), die kleinen Münzen haben ähnliche Typen, aber verflacht.

Constantin der Große, 306—337. (G. M. 6790; Cohen 202). Von Constantin gibt es eine Anzahl größerer Medaillons, welche zu den besseren Arbeiten der Zeit gehören, aber ein idealisiertes Bild des Kaisers geben. Die Münzen, im Stil von denen der Zeitgenossen nicht verschieden, zeigen, daß sein Profil, wenn auch weniger scharf, dem des Vaters ähnlich war. Von Constantin an sind die Kaiser wieder unbärtig.

Maximinus Daza, 305—313. (G. M. 6777; Cohen 96). Mittelbronze im Stil des frühen 4. Jahrhunderts ohne individuelle Züge.

Constantin II., 337—340. (G. M. 6814; Cohen 38). Geistlos, aber zierlich gearbeitetes Bildnis des jugendlichen Herrschers.

Die Mittelbronzen Diocletians und seiner Mitregenten sowie Constantins und seiner Söhne bilden eine Gruppe für sich, die sich zwar nicht wesentlich von denen der unmittelbar vorausgehenden und nachfolgenden Kaiser unterscheidet, aber doch

Digitized by Google

ein einheitliches Gepräge zeigt. Das Streben nach zierlicher Behandlung ist unverkennbar, allein das Können ist gering. Niemals weder vorher noch nachher wurde langweiliger und einförmiger gearbeitet. Die Individualisierung bleibt am Äußerlichsten haften und wird auch ihm nicht gerecht, von irgend welcher psychischen Charakteristik ist überhaupt keine Rede. Der Tiefstand des Könnens ist damit noch nicht eingetreten, aber schon unter dem Usurpator.

Magnentius, 350—353. (G. M. 6842; Cohen 31) wird er erreicht. Die Münze, welcher andere um ein Geringes bessere zur Seite stehen, ist unglaublich roh in der Auffassung des Bildnisses. Wir stehen in der Mitte des vierten Jahrhunderts. Von Julianus und von Theodosius haben wir keine Münzen. Tafel IV.

Gratianus, 375—383. (Dilherr Au. 17; Cohen 38; G. M. 6847; Cohen 34). Die Ausführung dieser kleinen Münzen ist unsicher und weichlich. Noch um eine Stufe tiefer steht die Goldmünze des **Arcadius,** Kaiser des oströmischen Reiches, 395—408. (Dilherr Au. 18). Nun tritt ein Stillstand ein. Die Münze des Arcadius vom Anfang des fünften Jahrhunderts ist stilistisch wenig verschieden von der des **Anastasius,** 491—518. (G. M. 7149) oder des **Justinian** 527—567 (G. M. 8215;) aus dem Anfang des sechsten. Auf Ähnlichkeit wird überhaupt nicht mehr gesehen. Die germanischen Könige setzen auf ihre Gold- und Silbermünzen die Köpfe der oströmischen Kaiser. Die kleine Silbermünze **Theoderichs,** 493—526. (G. M. 11862) trägt das Bild des Anastasius. Der Stempel zur Münze Theoderichs mag von einem Stempelschneider des Kaisers geschnitten sein. Die Silbermünze von Theoderichs Nachfolger **Athalarich,** 526—534 (G. M. 11850) hat das Bild des Kaisers **Justinian,** 527—567 und zwar in besserer Ausführung als auf der Goldmünze dieses Kaisers (G. M. 8215). Die Goldmünze mit dem Kopfe Justinians (G. M. 12403) ist provinziell oder barbarisch (westgotisch?). Die Mittelbronze des Ostgothen **Theodahat,** 534—536 (G. M. 1788) zeigt in starren Formen doch wieder bildnismäßige Züge.

Auf oströmischen Münzen tritt sofort nach der Teilung des Reiches ein neuer Typus der Münzbilder auf. Der Kaiser erscheint im Brustbild von vorn, er hält in der rechten Hand, über die Schulter gelehnt, eine Lanze oder ein Szepter. Der Kopf ist mit einem Helm bedeckt und gewöhnlich etwas nach links gewendet. Der Typus kommt schon auf Münzen des Arkadius vor (Sabatier, discription générale des monnaies byzanticus I. Pl. III.). Er bleibt lange Zeit sehr gleichartig.

Konstantin IV. Pogonatos 668—685. (Dilherr Au. 16; Sabatier II. S. 17, No. 20). Goldmünze, dekorativ sehr gut gearbeitet, die Bildnisähnlichkeit höchstens ganz äußerlich.

Das Frontbild kommt schon auf antiken Münzen vor. Die Köpfe der Gottheiten auf griechischen Städtemünzen, namentlich aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. sind oft so gegeben. Die Darstellungsweise entspricht sehr wohl dem hohen Reliefstil der griechischen Münzen. Für Bildnisse ist sie weniger geeignet; auf den Münzen der hellenistischen Dynasten kommt sie nur ausnahmsweise vor, unter den römischen Kaisermünzen kenne ich nur solche von Postumus, 258—267, welche das

Digitized by Google

Frontbildnis tragen. Auf sassanitschen Münzen erscheint es erst später als in Byzanz, sie schließen sich zuerst an achaemenidische Vorbilder mit Profildarstellung an. In Byzanz ist das Frontbild vom 6. Jahrhundert an herrschend.

Phokas, 602—610. (G. M. 13882; Sabatier I. Pl. XXVII). Äußerlich ähnlich, aber starr.

Leo VI., 886—911. (G. M. 10439; Sabatier II. Pl. XLV), und **Constantin X.** mit seinem Sohn. (Dilherr Au. 22; Sabatier II. Pl. 46) mögen als Beispiele genügen. Der Stil ist hier ganz leblos, fast ornamental geworden.

Bildnisse auf Diptychen.

Neben die Münzbilder treten vom fünften Jahrhundert an die Bildnisse auf Diptychen. Sie haben, wie die Münzbilder, den Vorzug, daß sie fast alle fest datiert sind. Sie treten in einer Zeit auf, in welcher das Münzbild schon ganz konventionell geworden ist und haben, wie die Münzen des fünften und sechsten Jahrhunderts, keinen großen Bildniswert.

Diptychen sind Schreibtafeln, welche, aus zwei Platten bestehend, auf- und zugeklappt werden können. Hier haben wir es mit Elfenbeintafeln zu tun, die auf der Außenseite mit Reliefs geschmückt sind. Sie dienten als Geschenke. Insbesondere war es üblich, daß die Konsuln beim Antritt ihres Amtes den Kaiser und andere vornehme Personen mit Diptychen beschenkten. Man nennt diese Diptychen Konsulardiptychen; sie tragen gewöhnlich auf einer oder auf beiden Tafeln das Bild des Konsuls. Anordnung der Komposition und Darstellung der Figur sind anfangs mannigfach verschieden, gegen Ende des fünften Jahrhunderts tritt eine feststehende Kompositionsformel ein und die Darstellung der Person wird schematisch. Sie ist so allgemein gehalten, daß man oft zweifeln kann, ob sie das Bildnis des Konsuls ist, dessen Namen das Diptychen trägt. Einige tragen individuelle Züge wenigstens soweit, daß man sie sofort als Bildnisse anerkennt, andere aber würden wir ohne die Beischrift und ohne Kenntnis ihrer Bestimmung nicht als Bildnisse ansprechen.

Aber die Frage ist nicht so klar, daß sie sofort entschieden werden könnte. Die Anforderungen, welche man an die Ähnlichkeit eines Bildnisses stellt, sind zu verschiedenen Zeiten verschieden und waren im fünften und sechsten Jahrhundert äußerst gering. Daß die Münzbilder der oströmischen Kaiser zu ihren Lebzeiten gefertigt nicht einfach den Kaiser, sondern Honorius, Anastasius, Justinian u. A. darstellen sollen und wollen, haben wir gesehen, aber wir haben auch wahrgenommen, mit welch bescheidenen Leistungen man sich begnügte. Selbst wenn wir von den rohen Arbeiten entlegener Provinzialkunst und von den Nachahmungen der Barbaren absehen, welche nicht mehr als Bildnisse gelten können, ist auch bei den besten Münzbildern das individuelle Ingrediens gering. Bei einigen Konsulardiptychen aber vermisse ich es vollständig. Anastasius, 517 Konsul des Ostens, Magnus, 518 Konsul des Ostens sind Schemen ohne alles individuelle Leben, von einer Allgemeinheit der Gesichtsbildung, die kaum übertroffen werden kann. Sie stellen einen Konsul in Amtstracht dar, keine bestimmte Person. Ich kann mich nicht

davon überzeugen, daß sie auf Bestellung gemacht sind und das Bildnis des Konsuls enthalten, dessen Namen sie tragen, ich glaube vielmehr, daß es rein industrielle Erzeugnisse sind, welche auf Vorrat gearbeitet und nur nach Bedarf mit dem Namen des Käufers versehen wurden. Man sehe aber, was E. Molinier in seiner Historie générale des arts appliqués à l'industrie I, S. 5 für die gegenteilige Ansicht beibringt. — Ich bespreche einige Diptychen, jedoch nur soweit, als sie für die Geschichte des Bildnisses von Belang sind.

Römische Familie. Anfang des fünften Jahrhunderts. (Molinier 1, Wilh. Meyer 47 a b [1]) Auf der einen Platte ist der Mann, auf der anderen die Frau und ein Knabe dargestellt. Der Mann zeigt indivuelle Züge, er hat ein schmales, nach oben breiter werdendes Gesicht, kleinen Mund mit vollen Lippen, lange, gerade Nase, mäßig große, weit geöffnete Augen, kurzen Bart. Die Darstellung macht den Eindruck der Ähnlichkeit, wenn sie auch ziemlich äußerlich behandelt ist. Die Gesichter der Frau und des Kindes sind rund und voll, weniger charakteristisch als das des Mannes, aber doch glaubwürdig als Bildnisse. Zur Bestimmung der Personen fehlen alle festen Anhaltspunkte. Es ist zu bedauern, daß sie unter verschiedenen Namen kritiklos als gesicherte Porträts bestimmter Personen des sinkenden Reiches in illustrierte Geschichtswerke aufgenommen worden sind. Tafel V.

Felix, 428 Konsul des Westens. (Molinier 3; Meyer 2). Das Original in der Bibliothèque nationale zu Paris. Auch diese Darstellung ist als Bildnis

Diptychon des Konsuls Asturius.

1) Emile Molinier, hist. gén. des arts appliqués à l'industrie. — Wilhelm Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staatsbibliothek in München; in den Abhandlungen der K. b. Akademie d. W. Phil. Cl. XV. S. 1 ff.

Digitized by Google

kenntlich; die Auffassung ist ähnlich wie auf dem vorigen Diptychen, die Ausführung weniger sorgfältig, aber etwas lebendiger.

Asturius, 449 Konsul des Westens. (Molinier 4, Meyer 3). Das Gesicht des sitzenden Konsuls bietet nur noch einen Schatten von Ähnlichkeit und die Ausführung ist roh und unbeholfen.

Tafel VI. **Unbekannter Konsul,** zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts. (Molinier 38, Meyer 63). Das Original im Domschatz zu Halberstadt. Abendländische Arbeit. Auf den beiden Platten sind drei Männer abgebildet, ihre Züge sind verschieden und man hat wenigstens bei denen auf der zweiten Platte den Eindruck, daß individuelle Charakteristik angestrebt ist. Die Ausführung ist ziemlich roh, die Erhaltung schlecht. Die Datierung des Halberstädter Diptychons auf die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts scheint mir nicht ganz unzweifelhaft zu sein, es könnte auch als provinzielle Arbeit einer älteren Zeit angehören. Doch kenne ich das Vergleichsmaterial nicht genug, um meine Zweifel begründen zu können.

Philoxenus, 525 Konsul des Ostens. (Molinier 29, Meyer 26). Original in der Bibliothèque nationale zu Paris. Aus der Reihe der sehr gleichförmigen Diptychen des sechsten Jahrhunderts tritt das des Philoxenus sowohl durch die Komposition wie durch die Behandlung der Figuren heraus. Auf jeder Tafel sind drei Kreise, im oberen das Brustbild des Konsuls mit der Trabea bekleidet, im mittleren die Inschrift, im unteren das Bild einer Frau. Die Züge des Mannes wie der Frau haben ein individuelles Gepräge. Die Wangen und das Doppelkinn des Mannes, wie der Schnitt des Mundes und die eigenartige Behandlung der Haarlocken sind entschieden nach Beobachtungen an der Natur gemacht und weichen von dem allgemeinen Typus der Zeit so weit ab, daß wir die Darstellung sicher als ein Bildnis und zwar als ein nicht unzutreffendes bezeichnen dürfen. Auch das Bild der Frau hat namentlich im unteren Teil des Gesichts etwas individuelles, von dem herrschenden Typus abweichendes. Gleichwohl bleibt es fraglich, ob wir eine bestimmte Person oder eine Allegorie vor uns haben.

Das Bild des Philoxenus ist das letzte, welches ich als Bildnis anerkennen kann. Aber schon vor seinem Konsulat kommen Konsulardiptychen vor, auf welchen das Bild des Konsuls aller individuellen Züge bar ist. Als Beispiel mag ein Diptychon genügen, das ohne ausreichenden Grund dem **Magnus,** 518 Konsul des Ostens, zugeschrieben wird. (Molinier 24, Meyer 31). Die Übereinstimmung des Gesichtes des Konsuls mit denen der hinter ihm stehenden allegorischen Gestalten der Roma und Constantinopolis zeigt klar, daß hier nur ein Konsul, nicht aber eine bestimmte Person dargestellt ist, soferne nicht das gekräuselte Haar als individualisierendes Zeichen gelten soll. Auch wenn dies zutreffen sollte, wäre damit bewiesen, daß die Bildniskunst vom Wesentlichen auf das Unwesentliche, auf äußerliche Merkmale zurückgesunken ist, von welchem sie auf primitiven Kunststufen ihren Ausgang genommen hat.

Die antike Bildniskunst hat ihren Lauf vollendet. Werfen wir einen Blick auf den Weg zurück, welchen sie seit dem Beginn der römischen Kaiserzeit durchlaufen

Digitized by Google

hat. Zur Zeit des Augustus ist der Höhepunkt schon überschritten, aber das künstlerische Vermögen ist noch sehr groß und die besten Kräfte werden in den Dienst des Kaisers gezogen.

Es waren Griechen, und als ein Sproß der griechischen Kunst muß, wie ich schon eingangs betont habe, die römische Bildniskunst betrachtet werden. Schon im dritten Jahrhundert ist in den Büsten der Diadochen das Äußerste an realistischer Bildnistreue erreicht. Die Bildnisse der claudischen Kaiser zeigen eher ein Zurückgreifen auf typische Formgebung, sie sind mit bewußter Absicht dem Bilde des Augustus genähert. Wie weit dies mit allgemeinen stilistischen Strömungen der Zeit in Zusammenhang steht, soll in dem engen Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden. Die Münzbilder sind von einer reifen und vollen Schönheit, sie bleiben auch bei einer sehr ins Einzelne gehenden Durchbildung frei und groß. Der Stil ändert sich bis auf Hadrian kaum. Dann tritt der Verfall ein, und zwar im Münzbilde weit entschiedener als in der großen Plastik. Während noch unter den Severen Meisterwerke der Bildniskunst wie die Büste des Caracalla in Berlin geschaffen werden, sind die Münzbilder der Antonine schon durchgehends erschreckend geistlos und nachlässig gearbeitet. Etwas besser sind die Münzen der Severe, der Gordiane und ihrer nächsten Nachfolger. Ihr Stil ist trocken, ihre technische Ausführung mittelmäßig, aber sie erreichen im allgemeinen die Ähnlichkeit. Mit dem Ausgang des dritten Jahrhunderts sinken die Anforderungen an die Ähnlichkeit auf eine ganz niedrige Stufe, der Stil schwankt zwischen Relief und Zeichnung, die technische Ausführung ist unbeholfen. Das Gefühl für den organischen Bau des Gesichts schwindet, man begnügt sich mit einer mehr oder minder unvollkommenen Wiedergabe einzelner Merkmale; Nebensächliches wie die Tracht tritt in den Vordergrund. Schließlich werden nur noch die Standesabzeichen gegeben, das Münzbild hört auf Bildnis zu sein, es ist Symbol geworden.

Daß in der Frühzeit des sechsten Jahrhunderts noch eine beschränkte Fähigkeit der charakteristischen Darstellung bestimmter Personen vorhanden war, zeigen einige Diptychen. Aber die meisten von diesen Erzeugnissen der Kleinkunst lassen erkennen, wie wenig Wert man auf die Bildnistreue legte.

Dieser Verzicht ist ein Symptom einer allgemeinen Erscheinung, eines vollständigen Wandels des Kunstgefühls. Die lineare und plastische Anschauung, welche die griechische Kunst beherrscht und zur höchsten Vollendung der Form geführt hat, tritt zurück, der plastische Formensinn erlischt, die bildende Kunst gelangt zu völliger Vernachlässigung der formalen Durchbildung. Man sucht und findet Ersatz in einer Kunst, welche durch Licht und Farbe wirkt und das psychologische Moment der Stimmung einführt, das wissenschaftlich kaum faßbar ist. Wer in Ravenna die kleine Grabkapelle der Galla Placidia betritt, wird inne, mit welcher Macht hier nur durch Licht und Farbe ein sehr starker ästhetischer Eindruck erzielt wird. Doch wir können nur ermessen, wie der Raum auf uns wirkt. Es ist ja anzunehmen, daß die Wirkung auf die Menschen des fünften Jahrhunderts ähnlich war, aber wenn wir von dem Stimmungsgehalt alter Kunstwerke sprechen, projizieren wir doch nur unser Gefühl in frühere Zeiten.

Noch ein zweites wirkte zersetzend auf den Formensinn. Die spätantike Kunst, namentlich die christliche, operiert in ausgedehntem Maße mit Assoziationsvor-

Digitized by Google

stellungen, welche durch Symbole hervorgerufen werden. Das aber führt von der Anschauung, der einzigen Grundlage ästhetischer Wirkung, in Gebiete, die der Kunst fernliegen.

Es wäre verlockend, die Entwickelung der spätantiken Poesie zu der der bildenden Kunst in Parallele zu setzen. Es ist kaum zufällig, daß gleichzeitig mit dem Schwinden des plastischen Formensinnes der quantitierende Vers in Verfall gerät und daß der akzentuierende rhythmische mit dem Reimschluß in Aufnahme kommt. Hier sei nur darauf hingewiesen.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Alfred Walcher Ritter von Molthein, Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in den österreichischen Ländern Oesterreich ob der Enns und Salzburg bei besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zu den gleichzeitigen Arbeiten der Nürnberger Hafner. Wien 1906.

Die Geschichte der deutschen Keramik hat im letzten Jahrzehnt durch die immer weiter greifende Sammlertätigkeit auf diesem Gebiet zu manchen neuen und glücklichen Ergebnissen geführt. Eines der schwierigsten Kapitel bildete von jeher die Provenienz und Entwicklung der aus gewöhnlichem Töpferton mit Buntglasur hergestellten Ware, die sich in zwei Hauptgebiete, die Gefäß- und die Ofenkeramik abteilen läßt. Nur sehr zeit- und müheraubende Spezialstudien

Abb. 1. **Nürnberger Hafnerkrug,**
der Preuningschen Werkstätte zugeschrieben.

für kleinere lokalere Gebiete können Aussicht geben, in das noch vielfach herrschende Chaos Ordnung zu bringen. Alfred von Walcher, der Kustos der berühmten Sammlungen des Grafen Wilczek hat diese Aufgabe bezüglich Salzburgs und Österreichs für die Renaissanceperiode in einem musterhaft angelegten Werke in Angriff genommen, wie es seines Gleichen auf deutschem Boden noch nicht gefunden hat. Auch wenn man nicht allen Schlüssen des Verfassers beistimmen kann, so trägt

Digitized by Google

die Herbeischaffung alles nur erreichbaren urkundlichen und Denkmälermateriales und seine sorgfältige Prüfung zur Aufhellung des gerade in jenen Gebieten glänzend vertretenen Kunstzweiges doch wesentlich bei.

Den Beginn der Untersuchungen macht v. Walcher mit der Stadt Steyr, deren Bedeutung als Transitplatz für den deutsch-italienischen Handel er auch als ausschlaggebend für die große Hafnerindustrie ansehen möchte. Nach kurzer Erzählung der Geschichte des dortigen Hafnergewerbes und Aufführung der nachweisbaren Meister geht er mit Geschick an die Zusammenstellung der vermutlich in Steyr gefertigten Gefäße ein. Hier wie an anderen Stellen des Werkes muß freilich bemerkt werden, daß die Versuche, unbezeichnete alte Gefäße auf Meister zu beziehen, von denen nichts als der Namen überliefert ist, zu gewagt erscheint. Die Blütezeit der Steyrer Hafnerkeramik fällt in die Jahrzehnte um 1600. Sodann wendet er sich den Hafnern im Kremstale zu, die durch die Art der Verwendung von Reliefauflagen und die Art der Zinn- und Bleiglasuren dem Verfasser eine enge Verbindung mit gleichzeitiger und vorangehender Gefäßkeramik in Nürnberg vermuten lässen. Der Export nach dort, insbesondere der Plutzer genannten Weinkrüge, wovon Abb. 1 ein Beispiel aus der Sammlung Wilczek[1]) gibt, ist sicher und ebenso die technische und stilistische nahe Verwandtschaft dieser und der Kremstaler Hafnergeschirre, so daß außer dem Exportgut selbst, wohl auch die Ansäßigmachung eines oder mehrerer Nürnberger Hafner, von Gesellen, die dort gearbeitet, sehr wahrscheinlich wird. Daß der in Kremsegg genannte Hafner Acher, der die neue „aufgelegte" Ware nach vorhandenen Akten einführte, der

Abb. 2. **Nürnberger (?) Krug mit Porträtmedaillons um 1530.**
Sammlung Figdor, Wien.

---

1) Die Klischees zu dieser wie zu den folgenden Abbildungen wurden für diese Besprechung von Herrn v. Walcher freundlichst überlassen.

Überbringer der Nürnberger Tradition war, bleibt zum mindesten wahrscheinlich. Ein weiterer Abschnitt beschäftigt sich mit den Welser und Ennser Töpfereien. Die Hypothese über die Gefäße mit Sandanwurf und Porträts als Erzeugnisse der Nürnberger Werkstatt Oswald Reinhart, Nickel und Hirsvogel möchte ich in diesem Zusammenhang doch nicht für völlig begründet erachten, noch weniger den etwas phantastisch konstruierten Zusammenhang Reinharts mit dem angeblichen Zwinglibecher. Novellen sind in der Kunstgeschichte stets von Übel. Betrachtet man die Wanderung der rheinischen Steinzeugdekoration durch ganz Deutschland, so wird man bei dem ja heute noch stattfindenden Wandervertrieb keramischer Erzeugnisse das Vorkommen ähnlicher Formen und Techniken in jener Zeit auch ohne spitzfindige Erörterungen begreifen. Immerhin mag Nürnberg eher als Köln für die oben erwähnte Hafnerwaren den ersten Ausgangspunkt gebildet haben (s. Abb. 2 u. 3). Neben dem in Wels sehr viel vorkommenden gekörnten Grunde, kommen auch gepunzte Stücke in den in der Gegend gemachten Funden vor. Im weiteren

Abb. 3. **Nürnberger (?) Hafenkrug um 1550.**
Österreichisches Museum, Wien.

Verlauf werden von einer Reihe weiterer Städte und Märkte meist des nördlichen Oberösterreichs Notizen gebracht und das hiezu gehörige Denkmälermaterie abgebildet. (Proben in Abb. 4 u. 5.) Dann wendet sich die Betrachtung dem Salzkammergut zu. Der an erster Stelle zu nennende Ort ist Gmunden am Traunsee, über dessen Hafnergeschichte wir allerdings erst seit dem 17. Jahrhundert Genaueres wissen. Von den Hafnerorten ist Frankenberg (ursprünglich Zwispallen genannt) und Sitz des Khevenhüllerschen Grafengeschlechtes, weitaus der wichtigste. Eine interessante Hypothese bezüglich der Hinwirkung Augustin Hirsvogels auf die Frankenburger Töpferei knüpft v. Walcher an die enge Bekanntschaft des Nürnberger Künstlers mit dem kaiserlichen Kammerrat Christoph Khevenhüller. Ins Salzkammergut versetzt Walcher auch den sehr frühen, interessanten Weinkühler der Sammlung Lanna in Prag, auf Grund des Vorkommens desselben Modells

mit Josua und Kaleb an einem Halleiner Ofen. Bezüglich der möglicher Weise dem Salzkammergut entstammenden Wasserblase im Germanischen Museum ist zu bemerken, daß sie auf der einen relifierten Seite nicht eine Darstellung der Ohrenbeichte, sondern Adam und Eva in einer im Maßstab der Figuren und Auffassung von der anderen Seite völlig verschiedenen Auffassung zeigt, ein weiterer Beweis, daß die Hafner ziemlich wahllos Model der verschiedensten Provenienz verwendeten.

Den letzten Abschnitt über Gefäßkeramik nimmt Salzburg ein, das in dieser Beziehung wie auch in der Ofenkeramik in den behandelten österreichischen Kronländern unbedingt die erste Stelle einnimmt. Die Zuweisung des schönsten keramischen Werkes der Renaissance der deutschen Kronländer Österreichs, der Zunftkachel der Sammlung Figdor nach Salzburg dürfte jedenfalls richtig sein, ebenso die daran anschließenden Werke, wenn auch hier, wie überall, der Verfasser geneigt ist, eine ansprechende Namenshypothese wie in diesem Falle des Thomas Strobl als feste Tatsache anzunehmen.

Abb. 4. **Buntglasierte, oberösterreichische Feldflasche aus der 2. Hälfte des 16. Jahrh.** Sammlung Figdor, Wien.

Den letzten weitaus umfangreichsten Abschnitt der geschichtlichen Untersuchung bildet derjenige über die Ofenkeramik Oberösterreichs und Salzburgs. Die Untersuchung geht naturgemäß vom Hohensalzburger Ofen aus, den v. Walcher mit ausführlichen Darlegungen für eine Halleiner Werkstätte reklamiert. Daß er heimatlichen Ursprungs ist, wird heute wohl niemand mehr in Abrede stellen; aber das nächstliegende wird doch immer bleiben, ihn in Salzburg selbst entstanden zu denken. Sehr dankenswert ist die Zusammenstellung der einheimischen Kacheln vor dem Eindringen der alle Model der deutschen Gaue nivellierenden Vorlagen der Kleinmeister. Material und Art der Glasur geben späterhin allein noch die Handhaben zu richtiger Bestimmung. Beizustimmen ist Walcher wohl in der Zuschreibung des kostbaren Ofens mit den freien Künsten im Germanischen Museum an einen österreichischen Meister, wogegen die Deutung der Initialen desselben auf Andre Finkh-Wels, schon wegen der Datierung unbedingt abzulehnen ist. Der Einfluß der Nürnberger Ofenkeramik auf die übrige deutsche und insbesondere die österreichische wird meines Erachtens von Walcher und anderen stark überschätzt. Die Vorlagen, wie die Model-

Digitized by Google

abdrücke der Durchschnittsware waren allerdings vielfach die gleichen, weiter aber von einer führenden Rolle Nürnbergs sprechen zu wollen, geht nicht an. Gerade die besten Arbeiten Nürnbergs von 1540—1640 haben anderwärts wenig Nachahmung gefunden.

Neue wichtige Aufschlüsse bringt v. Walcher über die von den österreichischen Hafnern geschaffenen Bildplatten, der, wenn ich so sagen darf, vom Ofen losgelösten großen Kachel. Leider geht Walcher auf die möglicher Weise bei dem engen Zusammenhang der Innstädte mit Salzburg und Oberösterreich wohl auch dort entstandene größte, schönste und früheste Arbeit dieser Art, das Hellersche Epitaph von 1542 aus Wasserburg, jetzt im Germanischen Museum, nicht näher ein und verweist hier, wie bei dem sicher auf einen Salzburger Künstler zurückgehenden Jakobsberger Relief von 1589 (Bez.-A. Rosenheim, dem Bistum Salzburg angehörig) auf einen Nürnberger Formschneider Michael Reinhart, der kaum von 1542—1589 gearbeitet hat. Der Stil bei der Arbeiten ist ziemlich verschieden, für Nürnberg aber ganz unmöglich.

Abb. 5. **Bunte Tonschüssel um 1600, vermutlich aus dem Salzkammergut, um 1600.** Sammlung Figdor, Wien.

Neben der stilkritischen Arbeit der ersten Abschnitte hat v. Walcher auch der Publikation des einschlägigen Urkundenmaterials, soweit es bis dahin vorliegt, sein Augenmerk gewidmet. Weniger kunst- als kulturgeschichtlich, als Dokumente des Gewerbelebens sind die im Anhang abgedruckten verschiedenen Hafnerordnungen aus den beiden fraglichen Kronländern von hohem Wert. Es sind dies die Hafnerordnung für die Stadt Steyr von 1485, bezw. 1628, die Ordnung des Hafnerhandwerks der Stadt Wels von 1589, die Hafnerordnung für die sieben landesfürstlichen Städte Oberösterreichs von 1651, die Hafnerordnung für Oberösterreich von 1669, die Hafner-

Digitized by Google

ordnung für den Markt Frankenburg, erlassen vom Grafen Franz Christoph Khevenhüller von 1632 und die Salzburger Hafnerordnung des Erzbischofs Johann Jakob von Khuen-Belasy von 1578. Nach derselben Richtung bewegen sich die weiter abgedruckten Urkunden, ein Welser Lehrbrief von 1535, ein Streitentscheid zwischen der Steyrer Hafnerzunft und dem Kremsegger Meister Acher durch den Steyrer Bürgermeister 1581 und ein Hausierverbot für Hafnerwaren in Steyr 1628. Trotz der etwas ermüdenden Weitschweifigkeit, wie sie den Handwerksschriften eigen zu sein pflegen, fällt doch mancher Lichtstrahl in das kleinbürgerliche süddeutsche Leben der Zeit.

Gleichhoch wie die Bedeutung der wissenschaftlichen Forschung möchte ich für Fach- und Sammlerkreise den illustrativen Teil des Werkes stellen. Hier ist einmal an einem kleinen, scheinbar unbedeutenden Zweig des Kunsthandwerks gezeigt, wie weit wir heute in der Wiedergabe farbiger Vorlagen gekommen sind. Die farbige photomechanische Wiedergabe der Tafeln ist eine so ausgezeichnete, daß diese Abbildungen den höchsten Anforderungen für die stilkritischen Vergleichungen genügen. Die ja hauptsächlich durch die Farbe, weniger durch die Form wirkenden, hier in Betracht kommenden Hafnererzeugnisse sind auf den dreizehn bunten Tafeln in Mehrfarbenautotypie und farbigem Lichtdruck förmlich lebendig geworden. Auch die nicht polychromen Lichtdrucke geben die farbigen Wirkungen trefflich wieder.

Abb. 6. **Grünglasierte Terrine, Salzburg, um 1600.**
Sammlung Schwarz in Wien.

Im übrigen hat v. Walcher mit dankenswerter Vollzähligkeit alles nur irgendwie zur Frage wichtige Material in Abbildungen gebracht, in nicht weniger als fünfundzwanzig Tafeln und 140 Textabbildungen, so daß man diese Arbeit gleichzeitig als ein ziemlich vollständiges illustriertes Inventar der bis jetzt bekannten Oberösterreicher und Salzburger Hafnerkeramik betrachten kann.

Daß die mit peinlichster Sorgfalt durchgeführte Arbeit auch typographisch den höchsten Anforderungen entspricht, kann nach dem Gesagten als fast selbstverständlich gelten, ebenso das sorgfältige Register die Benutzung für den Museumsfachmann und Sammler wesentlich erleichtern.

H. Stegmann.

Digitized by Google

Gemälde alter Meister im Besitz seiner Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preußen. Unter Mitwirkung von Wilhelm Bode und Max Friedländer, herausgegeben von Paul Seidel.

Rembrandt in Bild und Wort, herausgegeben von Geheimrat Dr. Wilhelm Bode unter Mitwirkung von Dr. W. Valentiner. Berlin, Rich. Bong, Kunstverlag.

Von den beiden in jüngster Zeit von dem rührigen Bongschen Kunstverlage in den Verkehr gesetzten Prachtwerken über ältere Malerei war das erste über den Familienbesitz der Hohenzollern an älteren Bildern bestimmt, als Huldigungsgabe anläßlich der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares zu dienen. Der Gemäldeschatz der preußischen Schlösser begann mit der Ausstellung einer wertvollen Auswahl der von Friedrich d. Großen gesammelten französischen Bilder auf der Pariser Weltausstellung 1900 die Aufmerksamkeit der ganzen gebildeten Welt auf sich zu lenken. Die vorliegende Publikation, welche den gesamten Gemäldebesitz des preußischen Königshauses an künstlerisch wichtigen Stücke umfaßt, läßt erkennen, wie viel Interessantes und Schönes bei der in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts vorgenommenen Überführung des Hauptteiles des Gemäldebestandes in die königlichen Museen in den Schlössern, besonders von Berlin und Potsdam, zurückgeblieben und bisher der Forschung und dem Kunstfreund so gut wie unbekannt geblieben ist. Neben der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts, die nirgends auf der Welt eine so quantitativ und qualitativ großartige, Vertretung aufweisen kann, haben sich insbesondere auch für die Kunst Cranachs und Rubens ungekannte, oder doch unbeachtete Schätze heben lassen. Der Herausgeber, als Vorstand der Königlichen Kunstsammlungen, macht den Leser zunächst mit der Sammlertätigkeit des preußischen Königshauses bekannt, wobei diejenige Friedrichs des Großen an erster Stelle steht, der nicht nur die französischen Maler seiner Zeit, sondern auch Correggio und andere Italiener, die großen Namen, wie Rubens und van Dyk in den Kreis seiner großzügigen Kunstleidenschaft zog. Die altdeutschen und altniederländischen Gemälde sind von Max Friedländer, die Holländer und Italiener von W. Bode, die Franzosen des XVIII. Jahrhundert wieder von Seidel behandelt. Die Namen dieser ersten Autoritäten ihres Faches verbürgen an sich den Wert des Gebotenen.

Die bildliche Ausstattung des Werkes ist eine ganz ausgezeichnete und in den 72 Kupferdrucktafeln hat der auf diesem Gebiet ja schon rühmlichst bekannte Verlag das Glänzendste zu so verhältnismäßig billigem Preise geleistet, was bisher auf dem deutschen Markte erschienen. Das gleiche uneingeschränkte Lob verdienen auch die noch zahlreicheren, zum Teil in größtem Maßstabe gefertigten Autotypien.

Das Werk über Rembrandt hat einen etwas anderen Charakter. „Rembrandt in Bild und Wort" will ein im Verhältnis zu seiner Ausstattung billiges Prachtwerk für den weiten Kreis deutscher Kunstfreunde sein. Auch hier stehen in gewissem Sinne die 60 Kupfergravüren nach Gemälden Rembrandts im Vordergrund, wenn sie auch an Feinheit und Tonigkeit an die des erstgenannten Werkes nicht ganz heranreichen. Daß ein auch in Illustrationsfragen so feinsinniger Mann wie Bode an der Reproduktion der Radierungen und Handzeichnungen in Autotypie auf stark glänzendem, gestrichenem Papier Gefallen gefunden haben sollte, ist indes wenig glaublich. Der Text mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und doch in warmer, leichtverständlicher Weise geschrieben, ist eine ganz ausgezeichnete Einführung in das Wesen des dem deutschen Volke so nahestehenden holländischen Meisters, wie sie bisher trotz der reichhaltigen Rembrandtliteratur nicht vorhanden war. H. St.

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Herausgegeben von Ludwig von Buerkel. Verlag von Georg D. W. Callwey, München. Bd. I 1906 und 1907 1. Halbband.

Ein seit vielen Jahren gefühltes Bedürfnis in Süddeutschland war es, für den gesamten kunstwissenschaftlichen Betrieb ein Organ zu schaffen, das für Süddeutschland und speziell für Bayern dieselben Ziele verfolgen solle, wie dies in Österreich vom Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, in Preußen durch das Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen geschieht. Versuche und Anregungen, eine ähnliche Publikation durch die staatliche Kunstverwaltung in die Wege zu leiten, sind bisher an der leidigen Geldfrage gescheitert. Im vorigen Jahre hat ein jüngerer Münchener Kunstgelehrter, Dr. Ludwig

von Buerkel, im Verein mit der Georg D. W. Callweyschen Verlagshandlung den anerkennenswerten Mut gehabt, die Lösung der wichtigen und schwierigen Aufgabe durch private Initiative zu versuchen. Die Publikation, die zugleich das offizielle Organ des Bayerischen Vereins der Kunstfreunde und der Münchener Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft ist, liegt im ersten Jahresband (1906) und in einem weiteren Halbjahresband (1907) vor. Der Herausgeber hat mit großem Glück verstanden, eine große Anzahl bedeutender Mitarbeiter zu gewinnen, und war offenbar bestrebt, das junge Unternehmen in möglichster Vielseitigkeit erglänzen zu lassen. Auf Inhalt und Wert der einzelnen zahlreichen Abhandlungen, die bisher erschienen, hier einzugehen, kann nicht versucht werden, es mag genügen, auf das Wichtigste der beiden ersten meist aus kleineren Arbeiten bestehenden Bände hinzuweisen. Aus der Archäologie bringt Adolf Furtwängler zwei bedeutsame Beiträge über die Sphinx des Athenetempels von Aegina und einen von ihm festgestellten vorzüglichen Bronzekopf des Kaisers Maximin im Münchner Antiquarium. Heinrich Bulle, Georg Habich und Johannes Sieveking behandeln antike Monumente aus Münchener Privatbesitz. Ein interessantes orientalisches Metallbecken aus dem Besitz der Münchener Staatsbibliothek wird von Friedr. Sarre und Max van Berchem vorgeführt. Über den neuerworbenen Franz Hals der Münchener Pinakothek und von ihm nachgewiesene altfranzösische Bilder ebendort schreibt Karl Voll. Der Geschichte der Malerei sind darin noch die Arbeiten Georg Gronau über eine Teilkopie eines Freskos des Dominico Ghirlandaio im Münchener Nationalmuseum, Wilhelm Pinders über eine Rubensskizze in Würzburg, August Goldschmidts über den interessanten Münchener Porträtisten J. G. Edlinger gewidmet. Mit der Geschichte der Plastik beschäftigt sich der wichtige Aufsatz G. Habich's über H. Leinberger, den mutmaßlichen Meister des Moosburger Altars, E. Bassermann-Jordan behandelt den Zusammenhang des Cellini-Perseus in Florenz mit dem Perseusbrunnen des Friedr. Sustris in der Münchener Residenz. In guter Weise orientieren dann die Berichte von Habich und Bassermann-Jordan über die Renaissanceausstellung des Bayerischen Museumsvereins und von Otto Weigmann über die retrospektive Ausstellung bayerischer Kunst 1906.

Im allgemeinen darf wohl gesagt werden, daß der wissenschaftliche Wert der publizierten Arbeiten ein bemerkenswert hoher ist, wenn auch manches kleinere Schnitzelwerk, das ebenso gut hätte ungedruckt bleiben können, mituntergelaufen ist. Die typographische und insbesondere die illustrative Ausstattung des Jahrbuchs ist eine mustergiltige und vornehme.

Die Aufgabe, die sich der Herausgeber der neuen Zeitschrift gestellt hat, ist, da auch die moderne Kunst und Kunsttheorie, sowie Museumskunde hereingezogen wird, eine überaus vielseitige. Ob in dieser Weise mit Erfolg weitergearbeitet werden kann, muß die Zukunft lehren. Den außerhalb der Münchener Verhältnisse stehenden Beurteiler möchten sich aber die folgenden Gedanken aufdrängen. Einmal, ob es nicht im Interesse einer großzügigen kunstwissenschaftlichen Publikation (nicht „Kunst"zeitschrift) läge, die ästhetisierende und kritische Betrachtungen über zeitgenössische Kunstfragen auszuschalten — denn für die moderne Kunst ist an anderen Orten reichlichster Raum zur Diskussion geboten — denn ob Unternehmungen, die durchwegs nichts mit München oder Süddeutschland zu tun haben, wie Artikel ohne neue Ergebnisse über Madonnenreliefs der della Robbia, den Florentiner Giovanni di San Giovanni, ein Ton-Modell Michelangelos, Porträtbüsten Jacopo della Quericas in Amsterdam, den jüngst erworbenen Cranach-Altar bei Städel, eine Studie über Thomas Couture, nicht etwas stark den Eindruck von künstlich als Lückenbüßer herangezogenen Füllseln machen. Andererseits läßt sich wohl erwarten, daß, wenn das Münchener Kunstjahrbuch wirklich fruchtbringend für Herausgeber, Verleger und einen weiteren Leserkreis werden soll, der ziemlich exclusiv münchnerische Standpunkt des Unternehmens, der sich im etwas einseitigen Kreis der Autoren, wie in der vorwiegenden Sphäre des Inhalts kundgibt, auf eine breitere bayerische, bezw. süddeutsche Basis gestellt wird. Sonst könnte im Laufe der Zeit die innere Existenzberechtigung der vielversprechenden Publikation sich zu ihrem Schaden mindern.

H. Stegmann.

Digitized by Google

Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert.

Von

Dr. Edwin Redslob.

(Fortsetzung.)

VI.

Plastische Epitaphien um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Man müßte den einzelnen Werken der fränkischen Epitaphienkunst Gewalt antun, wollte man sie unter dem Gesichtspunkt einer abgeschlossenen Entwickelung betrachten.

In Städten außerhalb Frankens, zumal für Kreuzgänge von Domkirchen, hat sich mitunter eine gewisse Tradition in der Form der plastischen Epitaphien herausgestellt, die eine einheitliche Behandlung ermöglichen würde. In Nürnberg hat sich, wie es der Mannigfaltigkeit der Besteller und der Verschiedenheit der Verwendung im Innern und Äußern der vielen Kirchen entsprach, keine feste Gestaltung des Epitaphs ausbilden können. Die auf diesem Gebiete tätigen Meister haben neben ihren anderen heiligen Gemälden und Skulpturen auch solche geschaffen, die mit dem religiösen Gehalt den persönlichen Zweck des Gedächtnisbildes verbanden, die aber den anderen Werken so ähnlich sind, daß ihre gesonderte Behandlung nicht durch vereinheitlichende Hypothesen zu bequemer Übersichtlichkeit gebracht werden kann.

Immer wieder zur Betrachtung vereinzelt stehender Werke gezwungen, sehen wir, wie auch für unbedeutende Aufgaben, welche kleinen Handwerkern übertragen werden, diese eifrigen Meister eine selbständige Lösung erstreben. Niemals sind sie mit dem Überlieferten zufrieden; wohl benutzten sie die erweiterten Kenntnisse eines vorangehenden Meisters, aber der nächste sucht sofort seinen eigenen Weg einzuschlagen.

Daher diese verwirrende Fülle isolierter Werke, daher der Mangel an Tradition, daher dieser Reichtum lebenskräftiger Ansätze, die ungenutzt und ohne Nachfolge blieben.

Die Unfähigkeit, sich einer Überlieferung unterzuordnen, erklärt aber auch, warum bei aller Intensität der Auffassung das Niveau für die handwerklichen Arbeiten so niedrig ist, warum zum Beispiel die Nürnberger Steinmetzarbeiten hinter denen der Augsburger Handwerker zurückbleiben, deren Skulpturen infolge des traditionell geschulten ornamentalen Verständnisses sich organisch aneinanderreihen.

Digitized by Google

Aus solchen Gründen ist zu verstehen, daß sich nach den um 1380—1420 an St. Sebald und St. Moritz entstandenen Werken die Bedeutung der Epitaphienplastik für die Kunstentwicklung so schnell verminderte.

Als Ausnahmeerscheinungen sind zwei Werke zu nennen, die durch ihre freiplastische Gestaltung das Gebiet der Epitaphienkunst verlassen. Beide Figuren stehen an St. Sebald. Das erste, der Rieterschе Christus (Datum 1437)[56], befand sich ursprünglich an der Sakristei und hat jetzt im Innern, rechts vom Peterschor seinen Platz gefunden. Neben dem Rieterschen Christus war ein Messingtäfelchen mit der Inschrift angebracht. Das zweite Werk, der Schlüsselfelderische Christophorus vom Jahre 1442, steht rechts vom Portal des Sebalder Westchores[57]. Zu der eigentlichen Epitaphienkunst haben sie beide keine Beziehung; zumal die Statue des Christophorus mit ihrem Reichtum plastischer Motive und der gedrungenen Formenbehandlung zeigt, wie wenig diese bescheidene Kunst einem frei entwickelten Schaffen genügen konnte.

Da es bei den anderen Epitaphien unmöglich ist, sie nach ihrer formalen Entwicklung zu gruppieren, wird sich eine Anordnung nach den Stoffen der Darstellung empfehlen.

I. Darstellungen der Kreuzigung.

Bei der Besprechung der Gethsemane-Reliefs hatte ich die letzten Werke mit ihren dicht im Raume zusammengeschobenen, untersetzten Gestalten als charakteristisch für den Stil der neuen Bürgerkunst hingestellt. In ähnlichen Formen sind zwei spätere Reliefs mit der Kreuzigung an St. Sebald gehalten, die eine (1448) für Hermann Maurer von einem handwerklichen Meister, der mit gesunder Kraft und fester Faust den Stein bearbeitet; die zweite zur Erinnerung an Burckhart Semmler († 1463), die sich in ähnlicher Weise durch kleine gedrungene Figuren von den Arbeiten der vorhergehenden Generation unterscheidet. Eine Beurteilung des Stiles im Einzelnen entzieht sich der Möglichkeit, da an der Kirche Kopien angebracht werden mußten, und die schon sehr zerstörten Sandstein-Originale — jetzt in der Krypta des Westchores aufbewahrt — noch eines Ausstellungsraumes harren. Indeß beim ersten Relief die Stifter in die Gruppe aufgenommen waren, ist bei dem zweiten die Abteilung für Stifter und Inschrift über der Hauptdarstellung angebracht.

Weiter ist die Kreuzigung für Hans Rebeck († 1482) im Wittelsbacher Hof des Germanischen Museums[58] zu nennen und auf Werke in Bamberg sowie auf das reich ausgestattete Relief in St. Burkhard zu Würzburg hinzuweisen, das in architektonischer Umrahmung spätgotischen Geschmackes Christus am Kreuze zeigt, links Maria, von zwei Frauen gehalten, rechts Johannes, darüber den Pelikan, darunter den Löwen. Ein anderes, mehr handwerkmäßiges Kreuzigungsrelief ist an der Außenseite des dortigen Domes für den 1451 verstorbenen Hans Kraft gestiftet.

56) Pückler-Limpurg S. 145–149 mit Angabe der deutschen Inschrift auf der Konsole, 1757.

57) Würffel Diptycha ecclesiae Sebaldianae. Nürnberg 1757 Seite 11, Pückler-Limpurg S. 157 bis 160.

58) Gr. 202 mit den Todesdaten 1493 und 1482; aus dem Nürnberger Augustinerkloster stammend.

II. Darstellungen des Schmerzensmannes.

Der alte Hauptstoff der plastischen Epitaphien war die Darstellung des Schmerzensmannes.

Gern wählte man ihn oder die Gruppe der Dreieinigkeit, wenn das Bild des Verstorbenen die Hauptsache sein sollte. Im Entwurf zum Epitaph Ludwigs des Gebarteten († 1447) im National-Museum zu München[59]) wendet sich der Herzog betend der Dreinigkeit zu. Die Gestalt des Fürsten ist eine der besten Porträtdarstellungen, die wir innerhalb der Epitaphienkunst jener Zeit finden: wie durch ein Wunder überrascht blickt er auf die von Engeln umschwebte Erscheinung. Die ausgeführte Tafel bringt die Engel und Gott-Vater ungeschickt nebeneinander gereiht und trennt den Herzog von der heiligen Darstellung.

An einem Gedächtnisstein für Paul Truchs zu Dachsbach auf der Altenburg bei Bamberg steht eine kleine Christusgestalt im Zierrat, welches das Brustbild des Verstorbenen umrahmt. In Schwabach an dem großen Aufbau um die Freifiguren des Ritters Hans von Walderot († 1473) und seiner Frau († 1459) ist der Schmerzensmann unter dem gotischen Baldachin angebracht.

Ähnlich angeordnet ist das Epitaph für Joh. von Salfeld in der Erfurter Barfüßerkirche mit den Todesdaten 1394 und 1400 (Größe 1,57 : 2,40)[60]), und das nach Buchner zwischen 1410 und 1420 entstandene Grabmal des Grafen Albert von Kirchberg in Kapellendorf[61]), der mit seiner Frau den Schmerzensmann verehrt.

Als einige weitere Beispiele dieser meist durch Werke außerhalb Frankens zu belegenden Form greife ich heraus: mit den Todesdaten 1477 und 1461 das Epitaph für Daniel von Muderspach zu Limburg an der Lahn: unter drei reich verzierten Spitzbogen knieen zur Seite die Gatten, in der Mitte befindet sich eine Pietà in kleinen Verhältnissen; im Museum zu Heilbronn der Grabstein des Bürgermeisters Berlein († 1472), an dem die Ornamente der Umrahmung die heiligen Figuren enthalten, ein Typus, der vor allem an den Mainzer Bischofsdenkmälern reich ausgebildet wurde; im Wanddenkmal des Schenken Friedrich III. von Limpurg kniet der 1445 Verstorbene mit seiner Frau unter dem von einem Engel gehaltenen Veronika-Tuch.[62]) Aus solchen Grabsteinen und Epitaphienumbildungen hat sich dann die Form des in großer Architektur aufgebauten Renaissancewandgrabmals entwickelt, welches die Statuen der Fürsten und Bischöfe, meist vor dem Kruzifixus knieend, in rundplastischer Arbeit zeigt.

Wichtiger für unsere Untersuchung ist es, eine andere Umbildung zu verfolgen, die sich vom Monumentalen entfernt und die malerische Auffassung der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zur Geltung bringt: die Umgestaltung der

59) Bode S. 192 Abbildung des Entwurfs: Altertümer des bayer. Herrscher-Hauses. 1855 Kap. II (Tafel 8) Abb. d. ausgeführten Steines: Gerlach Taf. I, 1. Riehl, Abhandlung d. histor. Kl. d. kgl. bayer. Acad. d. Wissensch. XXIII Bd. I Abt. S 56.

60) Buchner S. 86 Tettau S. 174.

61) Buchner S. 91 und Tafel 8. Lehfeld, Thüringer Kunstdenkm. XVIII. S. 258 nimmt einen Italiener als Steinmetzen an. Dehio, Handbuch I S. 154.

62) Kunst- und Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Fortsg. 32—35, 1907, S. 632, 633.

einfachen Darstellung des Schmerzensmannes zu dem reicheren Bilde der Gregors-Messe[63]). Das gemalte Zingl-Epitaph aus der Mitte des XV. Jahrhunderts ward schon genannt; bald danach ist das Wandbild der Gregors-Messe in St. Sebald entstanden[64]).

Plastisch finden wir diesen Stoff im Rieter-Epitaph (Todesdaten 1462 und 1476) im Germanischen Museum aus Sandstein gebildet. Streng symmetrisch in gehaltener Ruhe knieen Gregor und der Kardinal Bonaventura vor dem Altare; die zwei Stifterfiguren sind mit in die Gruppe aufgenommen, indem St. Franziskus den in Ordenstracht knieenden Peter, St. Klara die gleichfalls in

Abb. 8. Epitaph des Peter Rieter und seiner Frau Barbara (gest. 1462 und 1476) im Germanischen Nationalmuseum. Pl.-O. 191.

Ordenstracht knieende Barbara empfiehlt. Dieselbe Darstellung finden wir in einem Relief an St. Sebald. In Bamberg an der Pfarrkirche bringt ein kleines Relief für Heinrich von Schaumberg († 1501) überladen und unruhig bewegt die gleiche Szene[65]).

Die Kirche zum heiligen Kreuz in Nürnberg enthält ein farbiges Holzrelief als Epitaph der Wolkenstein (vom Jahre 1496), das im Geiste Wolgemuts komponiert ist und, seiner Größe entsprechend, zugleich als Altaraufsatz dient.

In der Plastik ist der Stoff durch jene Reliefs vorbereitet, die den Schmerzensmann von den Leidenswerkzeugen umgeben zeigen, ein Motiv, das schon im vierzehnten Jahrhundert aufkam, wofür ein Grabstein des Oberdorfer Friedhofs[66]) mit der Umschrift: ‚vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros portavit' als

63) Bischof Gregor faßte zuerst das Meßopfer als eine Wiederholung des Opfertodes Christi auf.

64) Traugott Schulz in der Denkmalspflege, VI, 1904 mit Abb. S. 43.

65) Das Relief in Münnerstadt (Unter-Franken) ist sehr schlecht erhalten.

66) Thüringer Kunstdenkmäler XXVI S. 8.

Beispiel anzuführen ist. Die Ausbildung der Komposition aber wurde von der Malerei gebracht und ist offenbar in den Niederlanden erfolgt, wie die von Tschudi für eine spätere Kopie nach dem Meister von Flémalle gehaltene Tafel der Galerie Weber zu Hamburg mit der Inschrift: „Dees tafel was gemaeckt int iaer Ons Heeren MVc. XIV" zu beweisen scheint[67]).

In Nürnberg tauchen, wie wir sahen, Darstellungen der Gregorsmesse in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts auf. Weitere Beispiele sind das Bild Wolgemuts für Hans Meyer und seine Frau (Todesjahre 1473 und 1450) in St. Lorenz, das große Bild im Germanischen Museum vom Jahre 1493, und die Holzschnitzerei aus Rastatt im Germanischen Museum.

III. Madonnenbilder.

Spät erst wird die Madonna auf Nürnberger plastischen Epitaphien dargestellt: Eins der schönsten Madonnenrelief ist das zierliche Schutzmantelbild[68]) für Neidhard-Fugger (nach Mayer gest. 1497) an St. Sebald. Schlanke Figuren, schlanker noch erscheinend infolge der leichten, langen Falten der weichen Gewänder, die in feinem ornamentalen Schwung gezogen sind, verleihen dem Werke eine bewegliche Zartheit, die wie ein Nachklang gotischer Formen erscheint.

Aus Holz ist das Epitaph des Friedrich Gerung vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts im Germanischen Museum mit der in Dreiviertelrelief gearbeiteten Maria im Ährenkleide[69]), das ehemals an einem Rundpfeiler angebracht war.

Ebenfalls aus Holz ist ein flach behandeltes Relief in St. Sebald, das angeblich vom jungen Michael Wolgemut zur Füllung des Bogens über der Südtüre für die schon 1356 verstorbene Christina Ebnerin[70]) geschnitzt wurde und sich durch seltene Feinheit und Sorgfalt der Arbeit auszeichnet. Das Kind an die Brust drückend, sitzt Maria auf der Mondsichel, über der sich der reich gefaltete Mantel bauscht. Über ihr schweben Engel im Federkleide mit der Krone, zur Seite kniet die Verstorbene. Die ausladende Form des Bogens ließ ein sorgsames Ausbreiten und Verteilen der brüchigen Falten zu, die dem Werke seinen reichen Charakter verleihen.

67) Friedländer: Rep. 1903 S. 8. Dazu, in der Wiesenkirche zu Soest, das dem Weberschen entsprechende Bild, und die mit der Gregorsmesse verbundene symbolische Darstellung der Leiden Christi im Utrechter Museum vom Jahre 1486. Über ein Bild der Gregorsmesse im Museum zu Gotha: Thüringer Kunstdenkm. XXVI S. 75. Über den Holzschuherschen Grabteppich im German. Mus. vom Jahre 1495: Mitt. d. Germ. Mus. 1895 S. 99 ff. und Taf. IV.

68) Zur Ikonographie des Schutzmantelbildes: Lehmann S. 210.

69) Zur Ikonographie: Thode, S. 33, Schulz, Legende vom Leben der Jungfrau Maria, Stephan Beissel in der Zeitschr. f. christl. Kunst, 1904 XVII, 12. J. Graus, Kirchenschmuck, XXXV, 11 1904. Döbner: Anz. f. Kunde d. deutsch. Vorzeit 1870 S. 269. Otte: Kirchl. Kunst-Arch. S. 729. — Auf einem gemalten Epitaph in der Römhilder Stadtkirche (Thür. Kunstdenkm. XXXI, S. 415. Erfurter hist. Ausstellung 1903 No. 124) vom Jahre 1482 steht die Ährenkleidjungfrau zwischen 4 Heiligen. Dies Bild scheint vom Meister der Themarer Altarwerke (Stadtkirche) gemalt zu sein; es zeigt dieselbe Art, durch gesuchte Zierlichkeit und seltsame Haltung die innere Plumpheit zu verbergen.

70) Bode: S. 118.

Digitized by Google

Auch der Löffelholzaltar in derselben Kirche mit Holzschnitzereien zur Katharinenlegende hat als Epitaph gedient. Nach Bode[71]) ist er von einem Vorläufer der Wolgemutschen Werkstatt geschnitzt worden. (Todesjahr 1453.)

IV.

Von verschiedenen anderen Darstellungen seien erwähnt: An St. Sebald das Grabmal des Heinrich Ketzel († 1438) „mit einer Darstellung, wie die Seelen aus dem Fegefeuer errettet werden“[72]) und an St. Lorenz das wenig bedeutende Marmor-Epitaph mit der Dreifaltigkeit für Conrad Horn.[73])

Nur sehr vereinzelt finden wir profane Stoffe behandelt: in Milbertshofen zeigt das Stein-Epitaph des Andreas Keferlocher den Verstorbenen, wie er das Feld mit einem vierspännigen Pflug bestellt.[74]) Ein Grabrelief auf dem Johannis-Friedhof zu Nürnberg bringt die Darstellung einer Buchdruckerei.[75])

V.

Gesondert von den anderen Werken muß der große Stein für den 1485 verstorbenen Dr. Hartmann Schedel an der Sebalduskirche genannt werden. (Abb. 9).

Abb. 9. **Epitaph des Dr. Hartmann Schedel an St. Sebald zu Nürnberg.**

71) Bode: S. 115. Waagen K. in Deutschland I. S. 237.

72) Rettberg: S. 52. — Wegen der Kreuzritterabzeichen: Vase, Kreuz, Rad und Schwert ist cap. 3 zu vergleichen. Abbildung: Gerlach, Taf. 39, 2.

73) Renov. 1702; näheres Hilpert S. 12.

74) Das Grabmal des Theologie-Professors Johann Altorf († 1505) in der Frauenkirche zu Ingolstadt stellt im Sinne italienischer Denkmale den Gelehrten im Hörsal dar.

75) Abguß im Germanischen Museum.

Digitized by Google

Neben der Bronzetafel mit der lateinischen Inschrift,[76]) kniet unten der gelehrte Doktor. Ein Engel schreitet auf ihn zu, ihn zum Reigen der Seligen zu rufen, die dem Himmelstor entgegen gehen, während auf der rechten Seite die Verdammten die Qualen der Hölle erdulden. Über der Inschrifttafel erheben sich drei Auferstehende, die in der Zierlichkeit ihrer Gestalten und Gebärden an die Auferstehenden des Veit Stoß zugeschriebenen Schwabacher Altars erinnern.[77]) Ist es doch bezeichnend, daß am Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts die Steinbildnerei häufig mit der Leichtigkeit der Holzschnitzerei zu wetteifern versucht. Über dieser Gruppe knieen Maria und Johannes, die sich nach oben wenden, wo Christus thront; zu Christi Seiten sitzen die Apostel mit Thomas in großen Gestalten, auf mannigfach gewundenen Wolkenzügen mit reichem Faltenwurfe schwerer Mäntel angeordnet, in der Höhe schweben vier Engel.

VI.

7. Die Reliefs im Kreuzgang der Stiftskirche zu Aschaffenburg.

Der Einfluß der Nürnberger Kunst an den Grenzen des fränkischen Stammesgebietes ist gering. Das große Relief der Kreuzabnahme und der Grabstein mit dem von Maria und Johannes beklagten Schmerzensmann für Ren. von Weinsperg in Ansbach sind Werke, die schon ihrer Form nach mit der eigentlichen Epitaphienkunst keinen Zusammenhang haben.

Interessanter wird die Selbständigkeit einer auf die örtliche Tradition beschränkten Arbeitsart bei den Grabsteinen im Kreuzgang der Stiftskirche zu Aschaffenburg.[78]) Alle sind einander verwandt in der Enge und Fülle der zusammengedrängten Komposition, welche die Figuren, trotz der festen, charaktervollen Köpfe, trotz der energischen und gegensetzlich gespannten Falten steif und ungelenk erscheinen läßt. Enge Falten, die nur an den Endigungen in runde Linien übergehen, parallele Linienführung in Haaren und Gewandzügen, gedrungene, schwer lastende Formen und eindrucksvolle Köpfe bestimmen den Charakter der harten Steinarbeiten.

76) Zur Zeit der Humanisten werden die Grabinschriften zumeist wieder lateinisch und in der Capitale geschrieben.

77) Bode, S. 126: nach Veit Stoß.

78) Dehio: Handbuch d. Kunstdenkmäler I, S. 18. A. Amrhein: Die Prälaten und Kanoniker des St. Peter- und Alexander-Stifts, 1882. J. May: Geschichte der Stiftskirche 1857. Girstenbrey: Festschrift 1882. Während des Druckes dieser Arbeit erschien als Nr. V der Hiersemannschen Monographien: Hans Bröger, Grabdenkmäler im Maingebiet. Hier sind die Aschaffenburger Denkmale S. 38 ff. behandelt, das Kronenbergsche ist auf Tafel 16 abgebildet.

Es ist für unsere Betrachtung wichtig, wie hier aus dem Vermeiden der lebensgroßen Porträtfigur ein eigenartiger Grabsteintypus sich entwickelt, indem an Stelle der Figur eine religiöse Komposition tritt. Vielleicht ist die Vermutung berechtigt, daß der niederen Geistlichkeit die lebensgroße Porträtwiedergabe nicht gestattet war.

Abb. 10. **Grabstein für Johann von Kronenberg** (gest. 1439) **in der Stiftskirche zu Aschaffenburg.**

So entstanden die Mariendarstellungen vom Jahre 1424 und 1437, der Christophorus aus rotem Sandstein für Johann von Kronenberg (vom Jahre 1439), die Kreuzigung mit dem Steinmetzzeichen Ƴ (1456), der Tempelgang Mariä (1463), die Pietà für Wiedewed von Lammerbach (1474). Dann werden die Dimensionen allmählich größer bis zum Epitaph mit dem heiligen Martin (Todesjahr 1505), das die

Digitized by Google

Grabsteingröße bei weitem überschreitet. Erst eine Pietà mit dem Todesjahre 1536 bringt die kleineren Verhältnisse der Renaissance-Epitaphs.

Einen Aufschluß darüber, warum ebenso wie in der Malerei auch in der Plastik eine bestimmte Entwickelung des Gegenständlichen sich in der Epitaphienkunst des fünfzehnten Jahrhunderts nicht feststellen läßt, dürfen wir gerade den Grabplatten des Aschaffenburger Kreuzganges entnehmen: die Auftraggeber trugen bei der Bestellung eines Epitaphs vor allem dafür Sorge, daß eine neue Darstellung gebracht würde.

VII.

Die Epitaphien Wolgemuts und seiner Stilgenossen.

Als in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Wolgemut seine große Werkstatt in Nürnberg begründet hatte, wurden die gemalten Epitaphien meist bei ihm hergestellt. Schematische Arbeiten, die traditionelle Typen weiter ausbilden, sind sie fast alle von Schülern ausgeführt, woraus sich die Unterschiede in Manier und Tüchtigkeit erklären. Charakteristisch ist, daß hauptsächlich der Verehrung Mariae gewidmete Bilder in dieser Zeit verlangt wurden.

I.

Ein holzgeschnitztes frühes Werk des Wolgemutschen Kreises, das Madonnenrelief zu St. Sebald, ist schon im vorigen Abschnitt besprochen worden. Eines der frühesten Gemälde aus Wolgemuts Schule, das Epitaph des Hans Lochner in St. Lorenz (zweite Kapelle rechts) mit dem Todesjahr 1466, stellt den Tod der Maria dar: von Johannes gehalten, bricht sie vor dem Betpult zusammen. Die Leblosigkeit in der Handlung, die großen Köpfe mit niedriger Stirn, die schwer auf dem kleinen Körper hängen; die dunklen Augen, unter deren scharfgezogenen Brauen ein glanzloser Blick vergebens sich Bedeutung zu geben versucht, die dicken Nasenkuppen, die vollen Backen und die künstlich zugespitzten kleinen Hände: alles sind typische Merkmale für die Figuren der Wolgemutschen Werkstatt, die den Eindruck nutzlos in krampfhafter Starrheit verharrender Holzpuppen hervorrufen.

Dieselbe Szene, aber in größerem Stil, behandelt das Hallersche Epitaph (Todesjahr 1487) im Germanischen National-Museum (s. Abb. 11), dessen Gruppierung durch den Schongauerschen Stich angeregt worden ist.[79]) In wahlloser Buntheit, ohne Rücksicht auf die Komposition, sind die vollen Farben an den dick gebauschten Gewändern verschwendet. Die Stilart Wolgemuts erkennt man an dem phlegmatischen Mißmut, mit dem die Figuren an der Aktion teilnehmen: der zusammengepreßte Mund und die hochgezogenen, eingekniffenen Nasenflügel sind charakteristische Züge, deren Vorhandensein sich wohl eher aus dem für das Ende des fünf-

79) Thode S. 145. Beschr. im Katalog d. germ. Mus. 115. Schultz: Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert S. 101, Abbild. S. 105. Wölfflin. Die Kunst Albrecht Dürers S. 20. Die Abbildung wurde uns aus Dr. H. Schweitzer, Gesch. d. deutschen Malerei S. 260, Fig. 212 von Herrn Verleger Mayer zu Ravensburg überlassen.

Digitized by Google

zehnten Jahrhunderts bezeichnenden, unbeholfenen Streben nach Verfeinerung und Zierlichkeit, als aus Wolgemuts philiströsem und bösartigem Charakter erklären läßt.[80])

Eine dritte Darstellung in der Ägidienkirche für Frau Margaretha Tetzel († 1496) zeigt eine fein geschlossene, symmetrische Komposition, wodurch sie an Werke, wie die Anbetung der drei Könige in der Wolfgangskapelle, erinnert. Das

Abb. 11. **Epitaph der Frau Margret Haller († 1487) von Michel Wohlgemut im Germanischen Nationalmuseum.** (G. 115.)

Bett ist diesmal mit der Längsseite an die Wand gestellt; die Mitte des Bildes wird durch die Gruppe des Petrus, der zur Sterbenden schaut, und des Johannes, der sich an Petrus lehnt, gut betont. Wie in fast allen Werken dieser Zeit sind die Stifter des Epitaphs vom Hauptbild getrennt.

II.

Ähnlich dem zuletzt genannten Epitaph erscheint die Volkamersche Gedächtnistafel mit der Himmelfahrt Christi an der rechten Seite des Chorumganges in St. Lorenz,[81]) und in diesem Zusammenhang ist die Verklärung

80) Lehmann, S. 164.
81) Thode S. 148.

Christi in der siebenten Kapelle links zu nennen (nach Hilpert zum Gedächtnis des 1500 verst. Hans Mayer gestiftet), die Thode als Schulbild Wilhelm Pleydenwurffs bezeichnet hat. (Hier ist der Stifter links am Bild sehr klein angebracht.)

Es ist bezeichnend, wie sich nunmehr das Verlangen regte, auch dem Leben Christi neue Stoffe für die Epitaphien zu entlehnen. So zeigt ein Tucher-Epitaph (Todesjahr 1485) in der Sebalduskirche die Kreuztragung nach dem Schongauerschen Stich,[82]) und die Andachtsbilder aus dieser Zeit suchen immer wieder durch selten behandelte Szenen des neuen Testamentes mit dem Erfindungsreichtum der Kupferstiche zu wetteifern.

III.

Andere Werke wiederholen den älteren Typus der für Epitaphien beliebten Nebeneinanderordnung von Heiligen, den schon das Ehenheimsche Epitaph in St. Lorenz zur Entstehungszeit des Tucher-Altares brachte. An die Anordnung dieses Werkes erinnert das Epitaph des 1488 verst. Leonhard Spengler in St. Lorenz[83]) mit Christus zwischen den Heiligen Philippus und Jacobus; ein Bild, das wieder durchaus die harte und manierierte Gespreiztheit Wolgemuts zeigt und besonders an die vier Altarflügel mit Helena, Christoph, Elisabeth und Anna selbdritt in St. Jacob erinnert.

Der Anordnung nach entspricht ihm das Epitaph des Erhard Schon († 1464) in St. Lorenz mit drei nebeneinander stehenden Heiligen auf Goldgrund, hinter denen Engel einen blauen Teppich halten; an der Staffel knieen der Vater mit fünf Söhnen und gegenüber fünf Frauen in großen weißen Hauben.[84]) (Ähnlich sind die Heiligengestalten im Germanischen Museum Nr. 104 u. 105.) Auch das Römhildsche Epitaph, das ich im vorigen Kapitel bei Besprechung der Maria mit dem Ährenkleid nannte, muß in dieser Reihe aufgezählt werden.

Endlich sei im Lorenzerchor das Rosenkranzbild für die 1502 verst. Anna Nicolaus Paumgärtnerin[85]) und Hanns Trauts[86]) heilige Sippe genannt.

Ein Altarwerk mit dem Nebenzweck des Epitaphs aus der Wolgemutschen Schule am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts ist der Volkamer-Altar in Bamberg (Museum) mit den großen Tafeln der Kreuzigung, der Krönung Mariae und der Pietà. Die drei Mitglieder der Volkamerschen Familie, deren Gedächtnis die Tafeln gewidmet sind, wurden getrennt von den Altarblättern dargestellt; ihre Todesdaten sind 1483, 1494 und 1521.

Die Messe des heiligen Gregor in St. Lorenz (4. Kapelle links) für den 1473 verst. Hans Meyer ist eine besonders figurenreiche Darstellung dieses schon besprochenen Gegenstandes.

82) Waagen K. i. D. I S. 234, Thode 193.

83) Thode S. 147, Rettberg S. 64, Lehmann S. 167.

84) Thode S. 147.

85) Erwähnt bei Waagen S. 248 und Thode S. 290.

86) Nach Scheibler, Vischer Studien 364, Thode S. 216. Besprochen von Christian Rauch, Die Trauts, I, S. 33 und Tafel 8. Rauch bringt auch die Inschrift, ein lateinisches Distichon.

Der Richtung des Peringsdörfer Altares ist in St. Lorenz die für B. Kraft († 1475) gestiftete handwerkliche Tafel mit dem Martyrium des heiligen Dionys anzureihen, an der das naive Bemühen um die Wiedergabe der Landschaft besonders hervorzuheben ist.

Als Resultat dieses Abschnittes läßt sich zusammenfassen: mit dem Einfluß der Wolgemutschen Arbeitsweise wird die Epitaphienmalerei ein Gebiet für Handwerker; so weit wir auf Grund der erhaltenen Tafeln ihre Leistungen überschauen können, gibt sie, den anderen Andachtsbildern entsprechend, die beliebtesten Stoffe der Zeit, die aus dem Verlangen nach reicher Komposition und Schilderung bewegter Handlung entstehen. Gern wird eine momentane Situation erfaßt, so daß die Szenen der sterbenden Maria oder des unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Christus besonders häufig dargestellt werden. Aber von all den künstlerischen Motiven, wodurch diese Stoffe für die Zeit vor Dürers Schaffen so bedeutungsvoll wurden, ist in diesen nüchternen Leistungen untergeordneter Maler wenig zu bemerken: für den flüchtigen Blick scheint kaum ein Unterschied zwischen solchen bewegten Szenen und den kompositionslos im alten Sinne nebeneinander gereihten heiligen Gestalten zu sein.

Die Figur des Stifters verliert an Bedeutung. Zu der verlangten Ähnlichkeit hätte die Handwerkerarbeit nicht genügt, und das Interesse daran war vermindert, weil seit dem entscheidenden Schritt Hans Pleydenwurffs im Schönborn-Porträt die Bildniskunst sich zu selbständiger Bedeutung loszulösen begann. Dazu kam, daß infolge der Sitte, den Verstorbenen mit seiner gesamten Familie anzubringen, die Figuren schematisch nebeneinander geordnet wurden. Es genügte, wenn man an dem Bilde abzählen konnte, wieviel Frauen, wieviel Söhne und Töchter das Familienhaupt gehabt habe. Die verstorbenen Familienglieder wurden durch Kreuze über ihrem Kopf gekennzeichnet; die verheirateten Töchter erkannte man an der weißen Haube einer Ehefrau.

VIII.

Die plastischen Epitaphien im Dom zu Eichstätt.

Da die Nürnberger Epitaphienkunst nicht zur Ausbildung eines bestimmten Typus gekommen war, ist es begreiflich, daß sie keinen entscheidenden Einfluß auf die Arbeiten benachbarter Städte gewinnen konnte.

Der Lage des Ortes entsprechend hatte schon früher in Eichstätt[87]) schwäbische Art neben fränkischer und bayerischer die Kunstbetätigung des Alt-

87) Riehl: Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst, spricht über den Ausdruck der drei Stammeseigentümlichkeiten in der Architektur, Pückler-Limpurg, S. 89 über den beginnenden Nürnberger Einfluß. Dazu: Josephi, Augsburger Steinplastik S. 96 und Anmerkung zu S. 56. Herb: Eichstätts Kunst. Joseph Schlecht: Zur Kunstgesch. d. Stadt Eichstätt (Vortrag in der Görres-Versammlung 1888). Riehl: Kunsthist. Wanderungen durch Bayern 1888 S. 109. Bode S. 192 und 193.

Digitized by Google

mühltales bestimmt. So erklärt es sich, daß auch die plastischen Epitaphien, die zum Schmucke des Dommortuariums am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ausgeführt wurden, in Anknüpfung an Augsburger Reliefs entstanden sind.

Dem neuen Zwecke des Domkreuzganges entsprechend, hatte Bischof Wilhelm von Reichenau (1471—1496) die eine Seite des Ganges erweitert, und ein geräumiges, zweischiffiges Mortuarium geschaffen. In kurzer Zeit wurde für dessen Ausschmückung gesorgt, — sogar Glasfenster wurden durch den Epitaphienzweck gewonnen —, so daß der Bau einen einheitlichen Eindruck von dem Kunstschaffen am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts geben kann.

I. Hans Peuerlin von Augsburg.

Der Bischof selbst hatte durch einen Künstler des Ortes, der ihm die Anregung zu seinem Baue gab, noch im Innern des Domes, offenbar vor seinem Tode, sich ein Grabmal aus rotem Marmor errichten lassen (Taf. IV). Völlig dem Epitaph Bischof Friedrichs von Zollern († 1505[88]) im Augsburger Dome entsprechend, stellt es vor einem architektonischen Hintergrunde zur Seite des nach rechts geschobenen Kreuzes, dessen Stamm Maria Magdalena umfaßt, die Mutter Christi mit Johannes dar. Zu dieser Gruppe tritt von links Jacobus heran, den reich gekleideten, knieenden Bischof empfehlend. Ein erregtes Empfinden, das aber durch die feinberechnete Geschlossenheit der Komposition gemildert wird, hat das Werk von innen heraus belebt; es macht sich bis in die gewundenen Säulenschafte geltend und bis in die vielen ornamentalen Streifen, welche als Lendentuch, als Spruchband, oder als Gewandsäume die Gruppierung durchspannen.

Eine Inschrift nennt uns den Künstler: „Hans Pewerlin von Augsburg hat den Stein gemacht." Wir wissen von Peuerlin[89]), daß er bis gegen 1508 in Augsburg tätig war, wo er außer dem Hohenzollernschen Grabdenkmal auch das für den erst 1517 verstorbenen Bischof Heinrich von Lichtenau mit der Ölbergszene[90]) schuf. Mit Recht betont Riehl die Vorzüge der Komposition im Augsburger Kreuzigungsrelief vor dem Eichstätter: Maria und Johannes sind dem Kreuzesstamm deutlicher zugewendet, der Heilige, der den Stifter empfiehlt, muß sich nicht mehr so mühsam vor der Säule seinen Platz suchen, und die freie Bewegung der Figuren wird durch eine perspektivisch mit mehr Geschick verwendete Architektur erleichtert.

II.

Im Gegensatz zu den kraftvollen Arbeiten Peuerleins aus ihrem harten roten Marmor steht eine Reihe von Epitaphien im Mortuarium, die, verleitet von den leichteren Möglichkeiten ihres Materials, des im Altmühltal gebrochenen weichen Schwamm-

88) Nach Braun (Geschichte der Bischöfe von Augsburg III, 1814 Seite 151) zu Lebzeiten des Bischofs entstanden. Josephi, Seite 80 fg. Abbildung Riehl, Augsburg S. 74 und Gerlach 48, 3. Bodes (S. 193) Betonung bayer. Kunstart bei Wilhelms Epitaph scheint infolge des klar zu erkennenden Zusammenhanges mit den Augsburger Werken hinfällig zu werden. Mader, Loy Hering S. 1 u. 2. Abguß im German. Nationalmuseum.

89) Herberger im Jahrbuch d. hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg 1855. Robert Vischer: Studien zur Kunstgesch. 1886 (Veröffentlichung der Augsburger Handwerkerbücher).

90) Riehl: Augsburg S. 74 bis 76 mit Abb. Josephi. Bode. Abguß im German. Nationalmuseum.

Digitized by Google

kalkes, ihr formales Vorbild der Holzskulptur entnehmen. Ihre Gestalten sind ungelenker und werden in der Steigerung des Empfindens manieriert. Dennoch haben diese Reliefs einen selbständigen, der oberfränkischen Kunst nahekommenden Charakter, so daß es berechtigt erscheint, als Herkunftsort die Werkstatt eines von der Schnitzerei ausgehenden Eichstätter Handwerkers zu vermuten

Bald nach 1473 muß das Epitaph der Pröbste von Heltpurg[91]) entstanden sein. Es hat drei Todesdaten, aber nur die beiden ersten (1464 u. 1473) haben gleiche Buchstabenstellung und gleiche Zeilenzahl; die dritte Inschrift für den 1481 verstorbenen Johannes hat weiter auseinander stehende Buchstaben, ist also offenbar erst nach Aufstellung des Werkes gemeißelt worden.

Über der unverhältnismäßig großen Inschrifttafel baut sich eine zierliche Architektur auf: bis zur Hälfte gehen zwei Säulen, die einen mit Krabben geschmückten und in einer Kreuzesblume endenden Kielbogen tragen. Als Abschluß der Seiten stehen auf den Säulen zwei Fialen; der Platz zwischen den Fialen und der Kreuzesblume ist durch eine Arkatur ausgenützt. Da unten noch ein Streifen mit den drei knieenden Adoranten abgeschnitten ist, nimmt die Hauptdarstellung nur wenig Raum ein. In der Mitte steht Gott-Vater und hält vor sich den leblos zusammengeknickten toten Christus. Sein Kopf fällt nach links, auf der freien Schulter sitzt die Taube des heiligen Geistes; die Arme Christi werden von den zur Seite knieenden Gestalten der Maria und des Johannes gehalten. Die Formen sind hart, die Umrißlinien bewegen sich in ungeschickt eckiger Zuckung; in den Faltenzügen ist viel Reichtum erstrebt, doch sind sie in unruhig gegeneinander stoßenden Winkeln gebrochen. Trotz dieses Zickzackspieles in Haltung, Umriß und Faltenlinien wirkt das Relief durch den strengen Zusammenhang der Gruppe mit dem umrahmenden Kielbogen.

Ähnliche architektonische Umrahmung, aber in breiterer Anlage und reicherer Ausführung hat das Eyb-Epitaph (letzte Jahreszahl 1487). (S. Abb. 12). Die Inschrift nimmt weniger Platz ein, das Wappen ist nur einmal und deshalb in beherrschender Größe in der Mitte der Schrifttafel gegeben, die vier Adoranten knieen vor Nischen. Unter dem von einem Baldachin abgeschlossenen Kielbogen steht, von zwei schwebenden Engeln gekrönt, Maria auf der Mondsichel, rechts von ihr die heilige Barbara, links von ihr, mit dem Schwert, die heilige Katharina.

Dies Relief zeigt am deutlichsten, wie am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts der Stil der Schnitzaltäre Einfluß auf die Steinarbeit gewann. So wirken die drei Frauengestalten wie in Stein nachgebildete Holzfiguren: die dicken Köpfe sitzen plump und ohne Übergang auf dem vollen Halse; die Stirn zeigt jene der fränkischen Kunst eigene herausgewölbte Form; die Brauen sind in hohem Bogen gezogen; die kleinen Nasen haben klobige Kuppen, von denen eine scharfe Falte zu den vollen, zugespitzten Lippen geht; auf der Kopf und Hals verbindenden Masse sitzt wie aufgeklebt ein kleines Stückchen Kinn.

Aus der Holzskulptur ist auch die ausbiegende Körperbewegung übertragen, aber durch die Fülle des schweren Faltenwurfs und des dicken Haares, wie durch den engen Zusammenschluß der Figuren ist dennoch eine der Steinarbeit entsprechende Geschlossenheit der einzelnen Gestalt und der Gruppe erreicht. Trotz all ihrer Massig-

91) Abb. Gerlach, Tafel 39, 1.

keit wirken die manieriert bewegten Figuren kraftlos, zumal das schwere Ornament des Rahmens sie niederzudrücken scheint. Aber freilich, diese Werke nach den Einzelheiten zu beurteilen, hieße dem Stil des Meisters unrecht tun, der einzig auf einen architektonisch geschlossenen Eindruck hinarbeitet und mit der reichen Farbwirkung seiner kräftigen Bemalung rechnet.

Abb. 12. **Eybsches Epitaph im Mortuarium des Domes zu Eichstätt.**

Das dritte Werk, das Seckendorf-Epitaph, zeigt, wie diese von der Holzskulptur bedingte Stilrichtung sich mit dem Einfluß des unterdeß von Peuerlin gearbeiteten Reichenau-Epitaphs auseinandersetzt. Da die letzte seiner vier

Inschriften (1505) mit ihren dickeren Buchstaben einen späteren Zusatz erkennen läßt, dürfte es nach dem Tode des Johannes von Seckendorff (1490) entstanden sein, also in der Zeit des Reichenau-Denkmals. Dargestellt ist zwischen Maria und Johannes der Gekreuzigte, dessen Blut drei kompliziert bewegte Engel auffangen. Maria und Johannes zeigen die gedrungenen, schwerfälligen Formen und die massige Gewandbehandlung mit den zackig geknickten Faltenmassen, die bei den heiligen Frauen des Eyb-Epitaphs an Halbreliefs aus Holz denken ließen. Doch sind diese Eigentümlichkeiten hier weniger ausgesprochen, denn gleichzeitig hat sich der Verfertiger dieses Epitaphs bemüht, seinen Gestalten etwas von der derben Kraft Peuerlins zu geben.

Das vierte Werk dieser Reihe hat Bischof Wilhelm von Reichenau 1493 dem Andenken zweier geistlicher Würdenträger seines Geschlechts errichten lassen. Noch mehr im Anschluß an die Holzskulptur ist hier die feste, der Steinplatte entsprechende Umrahmung in Zierrat aufgelöst: zur Seite stehen auf einer Säule und unter einem Baldachin die Heiligen Richard und Wunibald, oben ist zwischen fein durchbrochenem Rankenwerk in drei Einzelfiguren das Martyrium des heiligen Stephan gebracht. Besonders geschickt ist die Figur des linken Schergen unter einen den Aufbau durchschneidenden Gewölbeansatz komponiert: er ist niedergekniet, um seine Armbrust zu spannen. Als Hauptfigur steht unter der altarartigen Bekrönung zwischen Willibald und Waldburg, den Schutzheiligen des Hochstifts, Maria mit dem Kinde, über ihrem Haupt halten zwei schwebende Engel die Krone. Die Gesamtanordnung wirkt, zumal heute bei der schlechten Erhaltung der Farben, weniger geschlossen, als bei den anderen Werken: es widerspricht dem Stil des Steinreliefs, den Grund der Platte aufzugeben und Figuren und Ornamente einzeln in die Wand zu fügen, wie es bei größeren Holzschnitzwerken aus Gründen des Materials bedingt ist. Doch die Einzelheiten sind in Anlehnung an Augsburger Reliefs[92]) feiner und gewandter gegeben, als bei den anderen Werken dieser Gruppe: die Madonna zeigt schon die etwas inhaltlose, aber zarte und ruhige Gesichtsbildung und den weich und voll verlaufenden Faltenwurf Loy Heringscher Figuren.

Diese Stiländerung ist durch Einflüsse bestimmt, die wiederum ein schwäbischer Meister vermittelte.

III.

In der Zeit um 1490 war im Inneren des Domes der Pappenheimer-Altar[93]) (Taf. V) entstanden, der mit dem Kultzweck die Epitaph-Bestimmung für drei Mitglieder und einen Verwandten des gräflichen Geschlechtes verbindet, die dem Eichstätter Kapitel als Domherrn angehört haben.

Wenn schon die um das Eyb-Epitaph sich gruppierenden Werke in ihren Gestalten von dem Stil der Holzskulptur beeinflußt waren, so will der Pappenheimer Altar, ähnlich dem Hochaltar der Martinskirche zu Landshut, geradezu einen großen Schnitz-Altar ersetzen. Er mißt mit dem Altartisch über zehn Meter

92) Man vergleiche etwa das Freiberg-Epitaph (Schröder Nr. 392) vom Jahre 1474.

93) Bode, S. 192. Herb mit Abb. auf S. 35. A. Hämmerle: D. Pappenheimer Altar, Wiss. Beil. d. K. Gymn. zu Eichstätt, 1906 bei Seitz, mit besonders ikonographisch eingehender Beschreibung und mehreren Abbildungen. Über den Landshuter Altar: Haack, Gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut. Münchener Diss. 1894 S. 62 bis 64.

Digitized by Google

Höhe; neben dem Altarblatt waren bewegliche Flügel aus Holz; als Bekrönung trägt er einen schlanken Aufbau von steinernen Fialen; in diesem Aufbau stehen elf, in den Laibungen zehn Figuren, an der Predella knieen vor Nischen zu Seiten der Inschrift die vier geistlichen Herren. In einem ähnlichen Sinne, wie bei den Kraftschen Sakramentshäuschen, ist der Versuch gemacht, die Härte des Steinmaterials zu überwinden und die Zierlichkeit geschnitzter Holzornamentik zu erreichen.

Der feinen Gliederung des Rahmens entspricht die Ausführung des Altarblattes. Aus einer figurenreich übereinander angeordneten Menschenmenge ragen die drei Kreuze heraus. Mit echt schwäbischer Eigenart ist die Haupthandlung durch eine Fülle freudig und gewandt erzählter Einzelmotive übertönt. Links raufen sich gelenke Kriegsknechte um die Kleider Christi, hinter ihnen sieht man Maria zusammenbrechen, über dieser Gruppe drängen sich Schergengestalten, zur Seite des Kreuzes hält auf seinem Pferde Longinus, im Begriff, mit Hilfe seines Knechtes die Lanze in die Seite des Heilands zu stoßen, um sich durch das Blut Heilung zu verschaffen. Auch rechts, unter dem Kreuze des bösen Schächers, herrscht dichtestes Gedränge: oben entspricht der Gruppe der linken Seite die Menge der spottenden Juden und der Kriegsknechte, nur vorne staut sich die Bewegung an den in breitspuriger Ruhe verharrenden Urteilsvollstreckern.

Der Zusammenfügung des Altarblattes aus zwei Teilen entsprechend, nimmt die Schar der um das Kreuz Versammelten genau die untere Hälfte ein. Hoch in die obere Hälfte hinauf ragen die drei Kreuze, hinter denen sich die Felsen mit den gewissenhaft zur Darstellung gebrachten Gebäuden Jerusalems türmen. Den Abschluß nach oben bilden rhythmisch bewegte Fialen, die weit über das Altarblatt hinausragen.

Ist der Pappenheimer-Altar seiner Größe und Form nach kaum noch als Epitaph anzusehen, so wird er doch innerhalb unserer Betrachtung wichtig, weil sich ihm zwei andere Werke schwäbischer Stilart anreihen.

Gleiches Verständnis für die Beweglichkeit der Körperformen, gleiche Vorliebe für enganliegende Bekleidung des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts, welche die Elastizität der Gliedmaßen besonders hervorhebt, gleiche künstlerische Kraft, die auch im Ornament Rhythmus und Leben ausdrückt, und die gleiche taktvolle Zurückhaltung, die trotz aller Fülle der Einzelformen die geschlossene Wirkung nie außer Acht läßt, zeichnen die Steinigung des hlg. Stephan für den Chorherren Karl von Wippfeld († 1499) aus.[94]) Zuckendes Leben ist in allen Muskeln des Gefesselten zu empfinden, neben dem an jeder Seite die trefflich zur Gruppe vereinten Gestalten der Richter und Henker stehen; der Baldachin ist reich ornamentiert; in der unteren Hälfte ist in der Anordnung des Wappens und der beiden Betenden die Dreiteilung der Hauptgruppe wiederholt. Ganz unten befindet sich die Inschrift, welche, wie an allen Reliefs des Mortuariums, in lateinischer Sprache verfaßt ist.

Freier und leichter in der Anordnung ist das Wolfersdorf-Epitaph (Todesdatum 1505), das in der Mitte einer dreiteiligen Rundbogenordnung die

94) Abb. O. Gerlach Tafel 39.

Madonna zeigt. Rechts schreitet der heilige Christophorus heran. Die Gruppe der Madonna und des in gleicher Größe vor ihr knieenden Stifters ist dadurch abgesondert, daß zwei Engel innerhalb der beiden linken Bogen einen Vorhang ausspannen. Das Christuskind ist stark verstümmelt, offenbar hatte es eine ähnliche Stellung, wie das Kind des Klieberschen Epitaphs der Anna selbdritt vom Jahr 1498 im Augsburger Domkreuzgang (Schröder Nr. 32). Auch die Hand der Mutter zeigt dieselbe Feinheit; und die massige, in weiten runden Falten sich stauende Gewandbehandlung ist beiden Reliefs gemeinsam. Die junge Maria mit der zierlichen geraden Nase und den dicken Backen, mit dem feinumsäumten Gewand, das einen schlanken Körper umschmiegt, und mit dem langen, in einzelnen gewellten Strähnen herabfließenden Haar erscheint auf beiden Werken als dieselbe Gestalt. Da auch das Gefühl in der Anordnung entsprechend ist, dürfen wir wohl annehmen, daß das kleine Wolfersdorf-Epitaph von einem Augsburger Künstler geschaffen ist, der vorher das Kliebersche Relief gearbeitet hat.

Im 16. Jahrhundert hatte Eichstätt am Hofe seiner Bischöfe einen Künstler, der die unter Wilhelm von Reichenau gepflegte Tradition fortsetzte: den Schüler Peuerlins, Loy Hering[95]), dessen Werke dem Stile nach bereits der Renaissance-Kunst angehören und Peuerlins Absichten zur Vollendung bringen.

IX.

Die Epitaphien-Kunst am Ende des XV. Jahrhunderts und ihre Überleitung in die Renaissancezeit.[96])

Im Gegensatz zur vereinheitlichenden Kunstauffassung der Gotik betonte die Renaissance die Selbständigkeit der verschiedenen Kunstarten und suchte die künstlerischen Aufgaben nach den Stilbedingungen zu lösen, die Material und Arbeitsart mit sich brachten. Auch innerhalb der einzelnen Kunst verlangte man nach Trennung der verschiedenen stofflichen Gebiete, so daß die naive Verbindung von Andachtsbild und Porträt, welche die Form des Epitaphs bedingte, als widerspruchsvoll erkannt wurde.

95) F. Mader: Loy Herings Epitaphien in Unterknöringen, Christl. K. 1904, 69. Jahrg. F. Mader: Loy Hering, München, 1905. Henner, Altfränkische Bilder, 1899, 1900, 1904. Über Loy Herings Beziehungen zu Eichstätt vgl. in Maders Monogr. S. 2 bis 5. Danach hat Loy Hering von etwa 1513 bis nach 1554 in Eichstätt gelebt. H. Graf. Ztschr. d. Münchener K.-Gew. V. 1886, S. 777. Repertorium XI u. XXX.

96) Auf handwerkliche Werke gehe ich in diesem Schlußkapitel nicht mehr ein. Genannt sei in St. Jakob (Lösch S. 31) das jüngste Gericht für Hans Murr († 1512) schon 1570, dann 1693 übermalt; dazu, mit demselben Todesjahr, das Epitaph für die Familie Gewandtschneider mit der Auferstehung. Stofflich interessiert hier die bei Epitaphien damals noch ungewöhnliche Todesallegorie, eine Anordnung von Schädel, Blumenkranz und Inschriftband: vanitas vanitatum et omnia vana. Auch ein 1480 entstandenes Straßburger Epitaph hatte eine Todesallegorie: Es „bestand aus einem viereckigen Stein mit drei Totenköpfen. Darüber war ein Gemälde, das auf einer Seite einen Engel mit einem Stundenglase, auf der anderen die Darstellung des Todes mit dem Schachspiel zeigte: Ich sag es dir, es ist daran, Du sollt tötlichen Schach matt han!" Leitschuh, Straßburg Seite 86.

I.

In Schäufeleins[97]) Epitaphien kann man diesen Vorgang verfolgen. Werken wie dem großen Wolgemutschen Marientod verwandt, geben sie den Stifterbildnissen geringe Bedeutung. Ohne Freude an der Beobachtung individueller Züge sind sie auf einer besonderen Staffel untergebracht, oder, in Übereinstimmung mit Albrecht Dürers Paumgartner-Altar, klein und bedeutungslos im vordersten Grunde aufgestellt, sodaß der Blick über sie hinwegsieht, wie über die Grasbüschel am Rande eines Bildes. Dafür nimmt Schäufelein inhaltlich gern auf die Bedeutung als Grabmal Bezug: Gruppen, in denen er ähnliche Probleme, wie sie Dürer nach dem zweiten venezianischen Aufenthalt beschäftigten, mit der Geschmeidigkeit seiner schwäbischen Überlieferung zu lösen scheint, indem er flau und weichlich die kubischen Schwierigkeiten verwischt, geben in leuchtenden, breit über weite Flächen verbreiteten Farben die Szene des Abschieds Christi von der Mutter (Epitaph der Anna Brigels, gest. 1515) oder die Beweinung vor dem Kreuz, oder (für Jörg Brigels, gest. 1521) die Krönung der Maria. (Alle in der Georgskirche zu Nördlingen.)

Bei Hans von Kulmbach sind die Formen härter und sorgsamer durchgebildet, aber auch er will — wonach Dürer so mühevoll rang — leicht und elegant wirken. Daher zieht er die Glieder in die Länge, spielt mit den Endigungen der faltigen Gewänder und sucht die scharfe Einzelarbeit durch konzentrierte Lichtwirkung zu mildern. Für die kleineren Stifterfiguren schafft er sich durch Engel die Verbindung mit der Hauptgruppe. (Krönung der Maria in Wien, Gem.-Gal. Nr. 1438.)

Als das vollendete Beispiel für die andere Entwicklungsrichtung, welche die Porträtfigur als gleichberechtigt in die Darstellung aufnimmt, ist Hans Holbeins am Anfang der zwanziger Jahre gemalte Madonna des Bürgermeisters Meyer im Großherzogl. Schloß zu Darmstadt zu nennen. Ihrem Gehalt nach aus dem alten Schutzmantelbild entstanden, bedeutet sie in der wunderbaren Vereinigung der Gottesmutter mit den sechs mittelalterlichen Gestalten die Vollendung der Bildform, die von der Epitaphienkunst geschaffen wurde.

Als Allegorie auf die Entsündigung der Menschheit durch Christi Opfertod steht Lucas Cranachs[98]) Altarbild der Stadtkirche zu Weimar in Beziehung zu den alten Blutkelterdarstellungen. Aber trotz des gedanklichen Aufwandes bekommt es seinen Wert durch die Gestalt Doktor Martin Luthers: wahrer und zwingender als die gelehrten Deutungen bringt das einfache Bildnis des Reformators die Größe und den Sinn des Protestantismus zum Ausdruck: in der Malerei hat die Porträtdarstellung das Erbe der Epitaphienkunst angetreten.

97) Schaffners Epitaphien sind in der Monographie des Grafen Pückler-Limpurg (bei Heitz, 1899) behandelt.

98) Als Werk Cranachs des Älteren möchte ich auch das Epitaph für Ursula Meienburg (1529), als solches Cranachs des Jüngeren das für Michael Maienburg (1555), die Auferweckung des Lazarus in Gegenwart der Reformatoren und der Familie Meienburg, beide Werke in der Blasien-Kirche zu Nordhausen, nicht unerwähnt lassen.

II.

Aus den plastischen Grabdenkmälern hat sich das Epitaph entwickelt. War es in der Malerei, die ihrem Wesen nach den monumentalen Aufgaben der Grabkunst widerspricht, nie zu einem abschließenden und aus sich heraus entwicklungsfähigen Typus gelangt, so ist die plastische Behandlungsart einheitlicher und darum auch lebensfähiger gewesen[99]). In Nürnberg erlebte die Epitaphienkunst ihre Vollendung in den Schöpfungen von Adam Kraft und Peter Vischer.

Adam Kraft hatte sich mit den sieben Stationen der Kreuztragung einen festen Stil erarbeitet, der in seiner Nebeneinanderreihung gedrungener Figuren die einfachste Komposition brachte und die bestimmte Herausbildung der Einzelgestalt als entscheidend betonte.

Seine Epitaphien[100]) sind später entstanden, als er, hindurchgegangen durch eine Zeit, da er brüchige Falten und gebogene Gebärden liebte, den gedrungenen Stil seiner Anfangsjahre mit reichem, ornamental wirkungsvollem Schwung zu beleben vermochte und immer verinnerlichter die Ausdruckskraft seiner Köpfe durch Einfachheit und Konzentration zu steigern begann. So vereinigen sie, wie es der Sinn des Epitaphs bedingt, dekorative Anordnung und inneren Gehalt.

Die Pergerstörfferschе Gedächtnistafel in der Frauenkirche zu Nürnberg, zwischen 1498 und 1499 gestiftet, bringt in reicher, oben durch einen Baldachin zusammengeschlossener Ornamentik die Gnadenmutter, über deren Haupt Engel die Krone tragen. Zwei andere halten schwebend die rundgebogenen Falten des Mantels, unter dem links die typischen Vertreter der Christenheit, rechts die Angehörigen der Pergerstörfferschen Familie knieen. Die Mittellinie wird unten durch das Postament der Maria betont.

Um 1500 entstand das Rebecksche Epitaph derselben Kirche mit der Krönung der Maria, dessen Anordnung der Veit Stoßschen Schnitzerei im Germanischen Museum verwandt ist[101]). Im Schutzmantelbild wurde die Gliederung der Komposition durch den Unterschied der scharf herausgebildeten Falten bei der Madonna und den Engeln und der weicheren Gewandbehandlung bei den kleinen Gestalten unter dem Muttergottesmantel bestimmt: hier faßt die einheitliche Durchbildung die Kompositionsgruppe fest zusammen, trotzdem die Zacken und Spiralen der Falten im einzelnen viel unruhiger gegeben sind.

99) Für Augsburg gibt die Schrödersche Arbeit die Übersicht über die Werke der Renaissance. Über die Fuggergrabdenkmäler (Abb. in Riehls Augsburg S. 78 u. 79), zu denen Dürer das Diptychon der Philisterschlacht und Auferstehung entworfen hatte (Berlin und Albertina), vgl. Vischers Studien S. 583 fg. Von Graf (Ztschr. d. Kg. V. München, 1886, S. 77 f.) u. Mader, (S. 35 fg.) werden alle vier Reliefs Loy Hering zugewiesen. Über Hans Daucher: neben Bodes Aufsatz 1887 im VIII. Bd. des preuß. Jahrbuchs, G. Habich in Helbings Monatsberichten III, 1903 mit Abb. von Grabsteinen u. Wiegands Monographie 1903.

100) Über das Schreyersche Grabdenkmal an St. Sebald vergl. Gümbel, Rep. 1892 und (mit den Abbildungen) die letzte eingehende Untersuchung in Dauns Monographie.

101) Dauns Veit Stoß-Monographie. In großer Abb. in der Dehio-Bezoldschen Publikation deutscher Skulpturen in Wasmuths Verlag 1906 II. Liefg. Diesem Relief entspricht das rundgebogene Fichtenholz-Epitaph für Konrad und Katharina Imhoff im Nationalmuseum zu München. (Todesdaten 1486 u. 1494 Daun, Veit Stoß 1903). Abb. im VI. Katalog-Band S. XXIV. Beschreibung S. 43 Nr. 679, S. 42 u. 43 mit Abb. Fig. 20.

Das Landauer Grabmal der Ägidienkirche (1503 vollendet) bringt die drei Figuren der Krönung als gesonderte Gruppe, indem die architektonische Anordnung das Relief in drei Teile zerlegt. Unten setzt sich diese Gliederung fort: in der Mitte sind singende und musizierende Engel, links kniet die Christenheit des Peterstorff-Epitaphs, rechts eine Gruppe von Stifterfiguren, fein beobachtet mit ihrer eigentümlich zurückgeworfenen, stolzen und zuversichtlichen Kopfhaltung; leider sind sie schlecht erhalten

In den ein wenig konventionellen Erztafeln Peter Vischers[102]) erhielt die Stifterfigur wieder größere Bedeutung. Am meisten im Zusammenhang mit gotischer Tradition steht noch das Relief auf der Vorderseite des Grabmals für Friedrich Casimir im Dom zu Krakau, das den von St. Stanislaus und St. Pietrovin geleiteten Cardinal im Gebet vor der Madonna abbildet (1500), und in der Schloßkirche zu Wittenberg das Gedenkbild Henning Godens (1521) mit der Krönung Mariä[103]). Die Rundbogenumrahmung leitet perspektivisch in die Hauptdarstellung über, vor ihr kniet der Stifter, rechts drängen sich musizierende Engel vor.

In dem perspektivischen Architekturhintergrund und den gewandten Renaissanceformen zeigt die Tuchersche Tafel im Regensburger Dom (Todesjahr 1521) und die entsprechenden Tafeln im Münchener Nationalmuseum und im Erfurter Dom, wie das humanistische Stilideal sich immer reiner und gefälliger ausbildete. Nach Dauns Darlegung ist die Begegnung mit dem kananitischen Weibe dargestellt. Der Stifter ist bei diesen mehrmals gegossenen Tafeln weggelassen. Für die Person des Stifters ist die Erztafel des Anton Kreß († 1513) in St. Lorenz zu Nürnberg hergestellt, deren Gegenstück Hans Vischer für Hektor Poemer († 1541) arbeitete, ohne die zarte und graziöse Arbeit der Kreß'schen Platte erreichen zu können. In Renaissancenischen knieen die Prälaten vor dem Altar; aus dem Gekreuzigten, der früher die Anordnung des Bildes bestimmt hätte, ist ein kleines Kruzifix geworden; das Verhältnis der beiden Darstellungselemente hat sich zu Gunsten der Bildnisfigur umgedreht.

III.

Damit ist das Renaissance-Epitaph ausgebildet: die Malerei schafft nur noch selten Gedächtnistafeln, die Plastik kehrt zu der Aufgabe zurück, der die Grabkunst ihre Entstehung verdankt. Immer häufiger werden die Reliefs mit dem Brustbild des Verstorbenen[104]) und neben Werken, die büstenartig die obere Hälfte eines Grabsteins bringen, entwickelt sich als maßgebender Typus die Vollgestalt des vor dem Kruzifix Knieenden.

102) Die Vischer-Literatur ist zusammengefaßt in Th. Hampes Ausgabe der Nürnberger Ratsverlässe B. I. Anm. S. 50 u. 51. Auf fragliche Werke, wie das der Ellwanger Stiftskirche für Johann von Hirschheim († 1460) und Albrecht von Rechberg († 1502) mit der Pietà bin ich nicht eingegangen. Hierzu Bergau, Kunstchronik XIV, S. 15 und Paulus, Württembergische Kunstdenkm. III, S. 125.

103) Wiederholung im Dom zu Erfurt. Abguß im German. Museum.

104) Im Augsburger Domkreuzgang für Adolf Occo (gest. 1503). Riehl, Augsburg S. 74 und Abb. S. 73.

Diesem Typus hat für Franken Loy Hering die vollendete Form gegeben. Freilich erreichte er das nur dadurch, daß er die heilige Darstellung zurückdrängte und der Gestalt des Stifters monumentale Bedeutung verlieh. Zu dieser Vereinigung fast rundplastisch herausgearbeiteter Figuren brauchte er eine reiche Umrahmung, und diese architektonische Auffassung des Epitaphs bedeutet die entscheidende

Abb. 13. **Epitaph der Markgrafen Friedrich und Georg von Brandenburg** (gest. 1539 und 1543) **von Loy Hering in der Klosterkirche zu Heilsbronn.**

Neuerung der Renaissance. Hierfür ist sein Epitaph der Markgrafen Friedrich und Georg von Brandenburg in der Heilsbronner Klosterkirche[105]) das deutlichste Beispiel. Der Kruzifixus, dessen Formen uns von Peuerleins Grab-

105) Mader, S. 86 u. 87 mit Abbildung. Die Abbildung wurde uns aus Maders Werk vom Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst überlassen. Als „unbekannter Meister der Oberdeutschen Kunst" vom klassischen Skulpturenschatz, Nr. 280, gebracht.

stein des Bischofs von Reichenau in Eichstätt bekannt sind, ist zurückgeschoben; streng symmetrisch steht er in der Mitte und die kassetierte Apsis trägt dazu bei, ihn für das Auge entfernt erscheinen zu lassen. Ganz vorn zu beiden Seiten knieen die Markgrafen, der Eindruck ihrer Lebendigkeit und unmittelbaren Nähe wird dadurch verstärkt, daß ihre Füße über den Rahmen hinausgehen, der die Gruppe umspannt. So wird eine Tiefenwirkung erreicht, und indem der verkleinerte Christus aus der Nähe der knieenden Ritter entfernt wird, erscheint er höher und beherrscht die Komposition.

Solche architektonische Denkmale im Inneren der Kirche hatten nur Sinn bei fürstlichen Epitaphien. Das stetige Anwachsen der Städte verlangte an den für das fränkische Kunstschaffen entscheidenden Plätzen das Verlegen der Friedhöfe vor die Stadt, sodaß auch am Äußeren der Kirche ein Anbringen von Gedächtniszeichen sinnlos wurde[106]). Nur in den Kreuzgängen der Klostergeistlichkeit blieb die alte Form, und in kleinen Städten erhielt sie sich mitunter bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein, den Handwerkern überlassen und meist ohne künstlerische Bedeutung.

Im Innern der größeren Kirchen blieb nur das Prunkgrab der Spätrenaissance, das in reichem Aufbau die ganze Wand bedeckt, und aus dem das mit Todesallegorien überhäufte Barockgrabmal entstand: Vielfach ein Wandgrab mit Kronos, der den Sargdeckel schließt, oder eine ähnliche allegorische Gruppierung, die Putten und Tugenden reichliche Gelegenheit zu pathetischen Schmerzensäußerungen gewährt.

Dann löste sich auch beim Fürstendenkmal die Verbindung mit dem kirchlichen Gedanken immer mehr: die Kirche ist nicht mehr der entscheidende Versammlungsort der Gemeinde und bildet die alten Formen der Grabsteine und Epitaphien nur noch für die hohen Geistlichen weiter, der Held gehört unter die Augen der Menge auf die Märkte und Plätze, und in einem völlig anderen Sinne bekommt nun das Denkmal von neuem seine Verbindung mit der Architektur.

IV.

So ist in der Renaissancezeit in zwei Gebiete geteilt worden, was sich Albrecht Dürer als doppelte Aufgabe der Malerei überlegt hatte: „die Kunst des Malens wird gebraucht im Dienste der Kirchen und dadurch angezeigt das Leiden Christi, behält auch die Gestalt des Menschen nach ihrem Absterben".[107])

Wie bedeutungslos die kleinen Stifter auch anfangs am Rande der heiligen Bilder erschienen: nicht dem religiösen Gehalt, sondern der Verbindung mit dem Bildnis verdankt die Epitaphienkunst ihre Entwicklung. Denn die innere Einheit bekommt sie nicht durch einen gleichmäßigen Ausbildungsgang des Stofflichen, obwohl der allgemeine Wandel der Anschauungen auch hier zum Ausdruck kommt.

Wir können am Schlusse der Arbeit auf eine wechselvolle Reihe von Darstellungen innerhalb der fränkischen Epitaphienkunst zurückschauen, der die Entwicklung in anderen Gegenden entspricht.

106) Hilpert (St. Lorenz) teilt mit, daß 1518 das Begraben um diese Kirche abgeschafft wurde, wofür die Gemeinde den St. Rochus-Gottesacker anlegte.

107) Lange-Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß S. 297.

Zuerst steht das Bild des Schmerzensmannes im Vordergrund, dann verlangt man nach dramatischer Belebung und bestellt sich Szenen der Passion, oder man wandelt die Schmerzensmanndarstellung in die figurenreiche Gregorsmesse um. Gleichzeitig bekommt die Madonna erhöhte Bedeutsamkeit: Berthold Landauer findet zuerst die bestimmte Form, unter seinen Schülern werden die belebten Szenen der Geburt Christi und des Todes Mariä besonders beliebt. Diese Stoffe bleiben für die kommende Zeit. Man sucht sie durch allegorische Ausdeutung zu bereichern, bis endlich, als die Plastik wieder Bedeutung gewinnt, die malerische Auffassungsart zurücktritt. Nun wird die Göttlichkeit Christi und der Madonna in symbolischer Erscheinung erfaßt: für Christus wird die Darstellung des Gekreuzigten, für die Madonna die Szene der Krönung allgemein gültig und in schematisch festgelegter Form wiederholt.

Damit hat die Plastik die Malerei wieder verdrängt, die, ohne einen festen Stil zu finden, die Denkmalskunst hatte bestimmen wollen. Aber sogleich verliert die Plastik ihre erfinderische Quelle und verfällt dem gedankenlos wiederholenden Handwerk.

Entscheidend zur Begründung dieses Entwicklungsganges ist der Umstand, daß die mittelalterliche Kunst im Dienste der Auftraggeber steht: die Epitaphienbildnerei hat nicht die einheitlich in ihrem Lehrgebäude geschlossene Macht der Kirche hinter sich, sondern die unübersehbare, für uns Heutige in ihren verschiedenen Motiven unerkennbare Menge der einzelnen Besteller. Sie ist das erste Betätigungsfeld für die Kunst des Publikums, welche die Kunst der Kirche ablöste.

Was wir für die gesellschaftliche Gesamtheit als Inhalt des späten Mittelalters erkennen können: den Kampf des Einzelnen um die freie Ausdruckskraft seiner Persönlichkeit, gibt ihr neben den vielen, mit anderen Schaffensgebieten gleichen Motiven den einheitlichen Charakter und die auch für Probleme unserer Zeit lebendige Bedeutung.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES BILDNISSES.

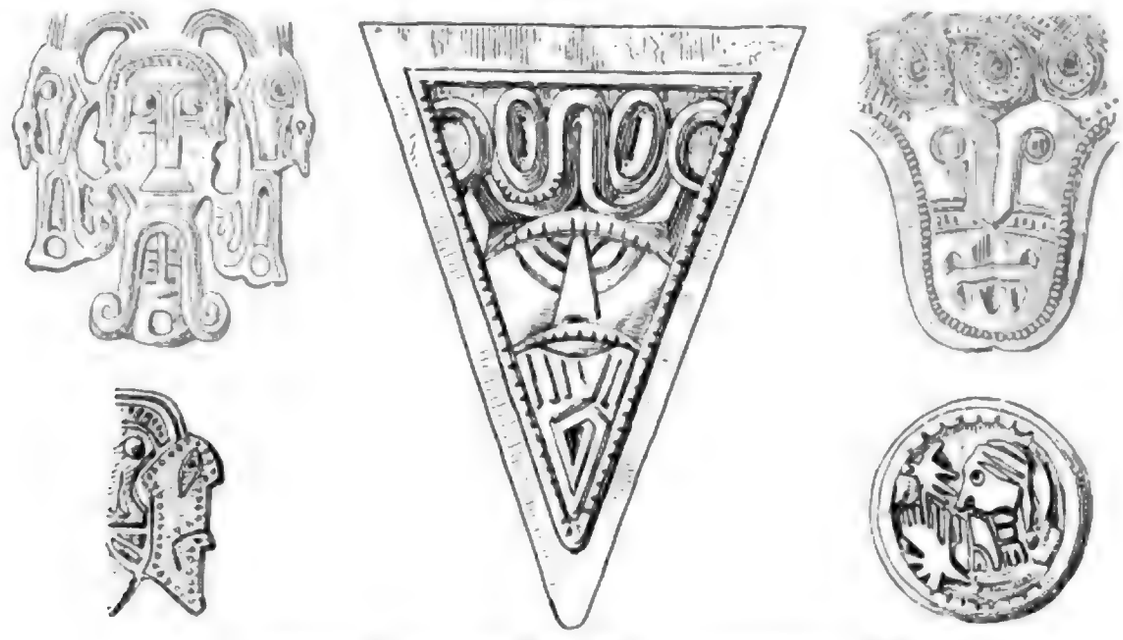
VON GUSTAV VON BEZOLD.

(Fortsetzung.)

(Mit 7 Tafeln.)

Bildnisse des frühen Mittelalters.

Als die Germanen das Erbe der Römer antraten stand ihre Kunst auf einer Entwicklungsstufe, welche eine genaue Naturbeobachtung ausschloß. Organische Wesen kamen nur in strenger ornamentaler Stilisierung zur Darstellung. Auf Schmuckgegenständen und auf dekorierten Geräten geht die Stilisierung so weit, daß sogar der organische Zusammenhang der Teile aufgelöst oder fast bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet wird. Die Textfigur gibt einige Beispiele ornamental umgestalteter Köpfe aus Grabfunden der merowingischen Zeit. Die Berührung mit der spätantiken Kunst erfolgte zu einer Zeit, als diese selbst gealtert und in Auflösung begriffen war. Auch hier war an Stelle der eigenen Beobachtung mehr und mehr eine schematische Stilisierung getreten. Es soll nicht verkannt werden,



Ornamental stilisierte Köpfe aus merowingischer Zeit.

daß in den großen Mosaikbildern der Kirchen noch hoher Ernst und Würde walten, aber das, worauf es uns hier ankommt, die Fähigkeit zu individualisieren, war bis auf geringe Reste geschwunden. Die byzantinische Kunst, in der sich die antike Tradition noch Jahrhunderte hindurch erhält und auslebt, zeigt in ihrem langen Verlauf manche Schwankungen, es wechseln mit Epochen des Niedergangs solche

des Aufschwungs und ein von Geschlecht zu Geschlecht vererbtes technisches Können hält die äußerste Rohheit fern. Die ersten Kunstregungen der Germanen, sobald sie über das rein Dekorative des Kunstgewerbes hinausgingen, vollziehen sich im Anschluß an die byzantinische Kunst. Daneben fanden direkte Anleihen von der klassischen Antike statt. Aber bei aller Abhängigkeit von den Vorbildern zeigen sich schon sehr früh die ersten Ansätze einer selbständigen abendländischen Kunst.

Eigene Beobachtungen muß man im voraus beim Bildnis erwarten, aber die Künstler sind nicht rückhaltslos an die Natur herangetreten, die nachzubilden ihr Können nicht ausreichte, sondern sie suchten in ein nach fremdem Vorbild gezeichnetes Gesicht die individuellen Züge der Person hineinzutragen. Die Ansprüche waren Jahrhunderte lang bescheiden; zu vollem individuellen Dasein durchgebildete Köpfe sind vor dem 13. Jahrhundert kaum entstanden.

Bei den germanischen Völkern sind die Münzbilder die frühesten Darstellungen, welche zu bestimmten Persönlichkeiten in Beziehung stehen. Wir haben schon gesehen (S. 39), daß die Ostgoten einfach die Köpfe römischer Kaiser herübernahmen. Der byzantinische Typus herrscht auch in den Münzen der anderen germanischen Reiche. Auf den Münzen der späteren Westgoten, z. B. des **Recared** (586—601) Taf. IV. und des **Egica** (687—700) (Taf. IV), ist das byzantinische Frontbild völlig zum ornamentalen Schema geworden, es ist nur Hoheitszeichen ohne allen Porträtcharakter.

Etwas höher als die westgotischen Münzen stehen die langobardischen; sie sind wenigstens nicht ganz unorganisch, aber Bildniswert kommt ihnen nicht zu. Das Profilbild eines unbekannten Fürsten aus der Mitte des siebenten Jahrhunderts sowie die Frontbilder von **Arrigis** (758—787), **Grimwald III.** (787 bis 806) und **Sighard** (832—839) tragen ihre byzantinische Abkunft deutlich zur Schau. Das erste hat noch ein mäßiges Relief, die drei anderen sind im Grunde nur Zeichnungen mit erhabenen Linien.

Bei den Franken herrscht das Profilbild vor. Die Arbeit ist sehr roh, der byzantinische Typus löst sich auf; aber bei aller Rohheit wird ein geringes Relief beibehalten, die Bilder sind nicht so rein zeichnerisch, wie die langobardischen. Als Beispiele mögen zwei unbekannte Merowinger, **Sigebert III.** (645—657) und aus karolingischer Zeit **Ludwig der Fromme** (814—840) genügen. Sie unterscheiden sich von den westgotischen und langobardischen Münzbildern durch eine weniger schematische Stilisierung, es sind wirkliche Darstellungen von Menschen, wenn auch äußerst primitive.

In der karolingischen Zeit stellt sich das Bestreben, die Züge bestimmter Personen im Bild wiederzugeben ein. Die wichtigste Quelle, die monumentale Malerei versagt vollständig, das Bild Karls des Großen im Lateran ist so überarbeitet, daß es nicht mehr in Betracht kommt. Dagegen ist in den Miniaturen wertvolles Material erhalten. Kemmerich hat in seiner eingehenden Studie über die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland den ersten Anfängen des Porträts bei den Deutschen nachgespürt und den wichtigen Nachweis erbracht, daß die Fähigkeit, eine Person porträtmäßig darzustellen in karolingischer Zeit wenigstens in Anfängen vorhanden war. Er führt den Nachweis an den Bildnissen Karls des Kahlen, welche allerdings eine gewisse Übereinstimmung zeigen, aber eine feste Erfassung des indi-

Digitized by Google

viduell Besonderen fehlt durchaus. Was ich oben vom Hineintragen individueller Züge in traditionelle Typen gesagt habe, gilt insbesondere von diesen Bildnissen. Die Bilder sind nach Komposition und Einzelformen byzantinisch. Das konnte nicht anders sein. Der Übergang von der ornamentalen Gestaltung organischer Wesen, wie sie in der merowingischen Malerei herrschend war, zu realistischer Darstellung konnte sich nur im Anschluß an eine überlegene fremde Kunstweise vollziehen und das war die byzantinische. Sie besaß, was man erstrebte. Die byzantinischen Gestalten, so beengend uns ihre stilistische Gebundenheit erscheint, mußten dem erwachenden Auge der Karolinger als volle Darstellungen der Wirklichkeit erscheinen. Man hatte das, was sie an Realismus enthielten, übersehen, solange das Auge für die Erfassung der organischen Form noch nicht reif war, und solange die Hand ihren eigenen, vom inneren Schauen vorgezeichneten Weg ging, nun nahm man es wahr und schloß sich ihm im eigenen Kunstschaffen rückhaltslos an. Der Anschluß ist ein sehr enger, wir haben karolingische Elfenbeinskulpturen jahrzehntelang für byzantinisch gehalten und noch vermögen wir die Grenzen nicht scharf zu ziehen, aber zu vollem Aufgehen in byzantinischer Kunstweise hat er doch nicht geführt. Sobald man die wirkliche Erscheinung des Menschen künstlerisch wiederzugeben suchte, war man auf eigene Beobachtung von Bewegungen und Formen angewiesen. Sie ist noch nicht intensiv und auf dem Wege vom Auge durch die Hand auf das Bild geht vieles verloren, aber sie führt notwendig zu einer leichten Modifikation des Stils. So erscheint die karolingische Kunst dem rückwärts gewandten Blick als ein später Ausläufer der byzantinischen, dem vorwärts gerichteten als Keim einer neuen Kunst, der romanischen. Allein der beginnende Realismus bei den Franken stützt sich nicht einzig auf die byzantinische Kunst, er sucht Hilfe wo er sie findet, auch bei der klassischen Antike.

Sehen wir genau zu, was auf den Bildnissen Karls des Kahlen porträtmäßig ist, so bleibt wenig. Schon die allgemeine Form des Gesichts ist nicht individuell, die einzelnen Merkmale, ein volles, bartloses Kinn, ein schmaler Schnurrbart, ein starker Hals finden sich zwar auf mehreren Bildern, aber sie sind nur oberflächlich angedeutet und stimmen auf den verschiedenen Bildern nicht genau überein. Als wirkliche Porträts, die eine objektiv deutliche Anschauung einer Person geben, können diese Bilder noch nicht gelten; anderseits beweisen sie aber, daß nun doch die Beobachtung individueller Form eingetreten ist. Die Anfänge des Porträts sind gegeben. Mehr als zweihundert Jahre mußten vergehen, bis sie zu voller Entfaltung kamen.

Das germanische Museum besitzt keine karolingischen Miniaturen, welche für die Geschichte des Bildnisses in Betracht kämen. Von der bekannten Reiterfigur des Musée Carnavalet in Paris haben wir einen Gipsabguß. Sie gilt allgemein als ein Bild **Karls des Großen**. Die Benennung stützt sich nur auf eine unsichere Tradition, sie läßt sich nicht begründen und würde besser aufgegeben. Daß sie einen karolingischen Herrscher darstellt, steht fest, zu einer sicheren Benennung fehlen die Unterlagen. Wollte jemand in ihr Karl den Kahlen erblicken, so ließe sich, soferne man sich mit den oben angegebenen Merkmalen begnügt, kaum sehr viel dagegen einwenden, aber zwingend sind die Analogien keineswegs. In der Bildung des Gesichts wird das Individuelle von dem stilistisch Bedingten überwogen. Das gilt

besonders von der Stirne und den Augen, welche hoch liegen und froschartig herausgetrieben sind; im Schnitt des Mundes, in der Gestaltung des Kinns mag man den Versuch, ein bestimmtes Vorbild wiederzugeben, vermuten, vergleichen wir aber

Reiterstatue im Musée Carnavalet zu Paris.

andere karolingische Skulpturen, z. B. den Elfenbeindeckel mit der Darstellung eines Bischofs in der Bibliothek zu Frankfurt, so werden wir zur Vorsicht gemahnt, denn dieser Kopf, der kaum als Bildnis aufzufassen ist, ist weit sorgfältiger und naturwahrer durchgebildet.

Den Münzbildern kommt in karolingischer Zeit, ja im ganzen Mittelalter kein großer Bildniswert zu. Sie können hier kurz behandelt werden. In der über-
Taf. VII. wiegenden Mehrzahl ist, wie die Zusammenstellung auf Tafel VII zeigt, irgend welche Ähnlichkeit gar nicht angestrebt. Sie sind zum Teil Frontbilder, zum Teil Profilbilder. Die Frontbilder sind ausnahmslos schematisch, selbst noch bei Rudolf von Habsburg in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. So können sie als ikonographische Quelle nicht anerkannt werden. Unter den Profilbildern Heinrich II. ragen die einiger Regensburger Denare durch sorgfältige Behandlung des Kopfes hervor. Vergleicht man sie mit den Miniaturen, namentlich mit Fol. 11a des Münchener Codex Clm. 60, so wird man ihnen Bildniswert nicht absprechen.

Digitized by Google

Etwas hart, aber vortrefflich geschnitten sind die Augustalen **Friedrich II.** Sie gehen direkt auf antike Vorbilder zurück. Wie weit das Profil lebenswahr ist, kann ich hier nicht feststellen. Auf der Silbermünze, die nach den Augustalen gearbeitet ist, ist es willkürlich verändert.

Neben die Münzbilder treten von den Karolingern an die Siegelbilder der Könige und Kaiser. Kaiser Wilhelm II. hat dem germanischen Museum an seinem fünfzigjährigen Stiftungsfeste die von Geheimrat Poße in Dresden gefertigten galvanoplastischen Nachbildungen der sämtlichen deutschen Kaisersiegel gestiftet. Diese bedeutende Quelle ist nach kunstgeschichtlicher Richtung noch wenig ausgebeutet. Da die große Publikation von Poße noch aussteht, muß ich mir bei der Benützung der Sammlung einige Zurückhaltung auferlegen. Es ist ja auch nicht meine Aufgabe, eine Ikonographie der deutschen Kaiser zu geben. Die Siegelbilder haben den großen Vorzug, daß sie zu Lebzeiten der Kaiser und in deren Nähe gefertigt sind. Das sagt nicht unmittelbar, daß sie als besonders ähnliche Bildnisse zu gelten haben, wohl aber geben sie darüber Aufschluß, welche Anforderungen an die Ähnlichkeit man zu verschiedenen Zeiten stellte. Ihre Größe und sorgfältige Ausführung verleiht ihnen eine Bedeutung, welche weit über die der Münzbilder hinausgeht. Die Benützung der Siegelbilder der Kaiser wird dadurch erschwert, daß die Abdrücke großenteils stumpf geworden oder sonst beschädigt sind. Frontbilder haben unter der Abnützung stärker gelitten als Profilbilder.

Die merowingischen Könige siegelten mit Ringen, welche für sie geschnitten waren. Der Ring **Childerich I.** trug das Frontbild des Königs mit gescheiteltem, langem, geflochtenen Haar und mit der Lanze. Der Typus ist byzantinischen Münzen entnommen. Die Ausführung war roh und trug nur im ganzen der fränkischen Haartracht Rechnung, während das Gesicht schematisch dargestellt war, ohne individuelle Züge. Ein Ring in der Bibliothèque nationale in Paris zeigt einen bärtigen Kopf mit langen Haaren und den Buchstaben S R. (Sigebertus Rex?) Ob Racnethramnus, dessen Ring ein ähnliches Bild zeigt, dem königlichen Hause angehörte, ist ungewiß. Köpfe in Frontansicht mit langen Haaren zeigen auch die Siegel anderer merowingischer Könige, wie **Childebert III., Chilperich II., Chlodwig III.,** welche bei Le Normant, Trésor de numismatique, Sceaux des rois et reines de France Pl. I. abgebildet sind. So mangelhaft diese Köpfe sind, die Könige siegelten mit ihrem eigenen Bilde, wie sie ihr eigenes Bild auf ihre Münzen prägten. Die Ringe Privater trugen bildliche Darstellungen, Ornamente oder Schriftzeichen, zuweilen waren antike Gemmen eingesetzt. Der Gebrauch antiker Gemmen zum Siegeln wurde unter den Karolingern auch von den Königen angenommen. Daneben tritt aber schon früh das Bild der Herrscher wieder in seine Rechte und es tritt in seine Rechte mit ganz anderen Ansprüchen an die Auffassung und Wiedergabe der Wirklichkeit. Allein es ist fraglich, wie weit die Stempel für die Könige neu gefertigt, wie weit antike Gemmen mit den Köpfen römischer Kaiser verwendet wurden. Die Frage wird für die ersten Karolinger allgemein dahin beantwortet, daß antike Gemmen in Gebrauch waren. Sie bedarf indes der Nachprüfung, die Siegel müssen genau auf ihre stilistischen Merkmale geprüft werden. Die Stempel sind bis auf einen, die Gemme **Lothar II.** im Lotharkreuz in Aachen, nicht erhalten, die Untersuchung kann nur noch an den Abdrücken gemacht werden, die alle mehr oder weniger ge-

Digitized by Google

litten haben. Mir stehen nicht einmal diese, sondern die galvanoplastischen Nachbildungen Poßes zur Verfügung. So sorgfältig sie gemacht sind, können sie doch die Originale nicht ganz ersetzen. Dagegen bietet die Sammlung die Möglichkeit, die ganze Reihe unmittelbar zu vergleichen. Die Frage der Echtheit der Siegel zu prüfen liegt nicht in meiner Aufgabe, sie kann nur an den Originalen geprüft werden. Das ist von Poße u. A. geschehen, die sicher kompetenter sind, als ich. Zunächst fragt es sich, aus welchem Material die Stempel gefertigt sind. Soweit antike, geschnittene Steine in Verwendung waren, wurden sie mit einer Metallfassung versehen, welche die Inschrift trug. Auch einige der Stempel, deren Ursprung näher zu untersuchen ist, sind aus den gleichen Materialien, Stein in Metallfassung, hergestellt. Zweifellos von Metall waren die Matrizen für Bleibullen. Viele Siegel zeigen oben den Abdruck eines Ringes oder einer Öse. Eine solche kann an dem Stempel nur angebracht sein, wenn er eine Metallfassung hat, oder ganz von Metall ist. Daß die Öse mit dem Stempel aus einem Stein geschnitten sei, ist unwahrscheinlich; ist sie vorhanden, so ist anzunehmen, daß der Stempel von Metall ist oder eine Metallfassung hat. Die Fassung wird im allgemeinen als Rand erscheinen, aber es ist auch möglich, daß sie nicht über die Fläche der Platte vortritt. In solchen Fällen ist eine Entscheidung über das Material des Stempels kaum möglich, umsoweniger, als die Abdrücke gewöhnlich stumpf sind. Darf aber in karolingischer Zeit überhaupt die Fähigkeit, Bilder in Stein zu schneiden vorausgesetzt werden? Die Frage darf wohl bejaht werden. Der technisch hohe Stand der Elfenbeinskulptur läßt mit Sicherheit annehmen, daß auch andere Zweige der Glyptik nicht völlig darniederlagen. Auch gestatten die Siegelstempel der Ottonen, von welchen wenigstens einige aus Stein waren, den Rückschluß, daß man auch in karolingischer Zeit in Stein schneiden konnte.

Die Stempel der späteren Karolinger sind mit einer oder zwei Ausnahmen fränkische Originalarbeiten. Es ist z. B. ausgeschlossen, daß Karl der Dicke gleich drei ähnliche, antike Gemmen gehabt habe, mit welchen er in den Jahren 880, 882 und 887 gesiegelt hat. Auch der Raum, welchen das Bild auf der Platte einnimmt, beweist den fränkischen Ursprung. Auf allen dreien ist die Inschrift auf der Platte selbst angebracht, die Fläche der antiken Gemme wird fast ganz durch das Bild ausgefüllt. Der Typus ist nicht der der antiken Gemmen, sondern der der antiken Münzen — Kopf mit Lorbeerkranz und Umschrift oder Brustbild mit Lanze und Schild. Diese Stempel können nur für die Herrscher, deren Namen sie tragen in karolingischer Zeit gefertigt sein. Sie sind technisch nicht schlechter, sondern eher besser gearbeitet, als die antiken Münzen vom vierten Jahrhundert an, aber sie entsprechen stilistisch keiner Zeit der antiken Stempelschneidekunst.

Die Stempel Ludwig des Frommen, Lothar II. im Lotharkreuz zu Aachen und Ludwig des Deutschen von 831 gelten als antike Gemmen. Über die Siegel der ersten Karolinger von Pippin bis zu Ludwig des Frommen handelt ausführlich Th. Sickel, Lehre von den Urkunden der ersten Karolinger S. 347 ff. Die Siegel Ludwig des Frommen sind S. 352—354 besprochen, die Siegelplatte Lothar II. S. 346 Note 13.

Taf. VIII. Von **Ludwig dem Frommen** gibt es zwei Siegel. Das eine ist von 814—833 und von 836—840 in Gebrauch, das zweite von 833—836; beide sind Gemmen-

Digitized by Google

siegel mit Metallfassung, beide zeigen einen nach links gewandten Profilkopf mit Lorbeerkranz und Ansatz des Mantels. Der erste Stempel ist weitaus besser als der zweite. Ist ein römischer Kaiser dargestellt, so kann es nur ein Oströmer aus später Zeit sein. Ich will das nicht unbedingt bestreiten, aber der Vergleich mit byzantinischen und karolingischen Elfenbeinskulpturen weist doch viel mehr auf eine fränkische als auf eine byzantinische Arbeit. Auch die Form des Kopfes und die Barttracht spricht für fränkischen Ursprung. Zweifellos fränkisch und eine ziemlich geringe Arbeit ist der zweite Stempel. Ebenso muß ich die Siegelplatte **Lothar II.** für fränkisch erklären. Wäre es eine antike Arbeit, so müßte sie aus dem späteren dritten Jahrhundert sein. Aber so gering man die Kunst dieser Zeit einschätzen mag, so hätte doch ein antiker Steinschneider den Kopf niemals so ungeschickt in den Raum gesetzt und die Fläche mehr ausgefüllt. Es ist augenscheinlich, daß hier mit Absicht Raum für die Umschrift gelassen ist. Auch der Stil des Kopfes spricht bestimmt für fränkischen Ursprung. Die Platte erscheint mir als Nachahmung der antiken Gemme, mit welcher Lothar II. am 13. April 862 gesiegelt hat und welche die gleiche ist, wie die Lothar I. auf einer Urkunde vom 21. Mai 843. Soweit die beiden stumpfen Abdrücke ein Urteil gestatten, ist es ein Bild Gordianus III. Weniger bestimmt ist mein Urteil über das Siegel **Ludwig des Deutschen** (18. August 831). Auch hier sprechen die stilistischen Merkmale und der Umstand, daß die Umschrift in den Grund der Gemme graviert ist, stark für karolingisch-fränkischen Ursprung, aber es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß wir eine byzantinische Arbeit des sechsten Jahrhunderts vor uns haben.

Wenn ich im folgenden die vier Siegel als fränkisch betrachte, bin ich mir bewußt, daß die Frage noch nicht vollständig entschieden ist.

Bei der Prüfung der karolingischen Siegel auf ihren Bildniswert ist zu berücksichtigen, daß es die Anfänge der Wirklichkeit nachstrebender Darstellungen menschlicher Köpfe bei den Franken sind, welche sich notwendig unter starker Anlehnung an fremde Vorbilder vollziehen. Der Künstler, der noch in der Nachahmung befangen ist, kann nur wenig von eigener Beobachtung zugeben. So ist in den Köpfen **Ludwig des Frommen, Ludwig des Deutschen** und **Lothar II.** eine unmittelbar auffallende Individualisierung nicht wahrzunehmen. Auch auf dem Wege der Vergleichung mit anderen Bildnissen ist nicht weit zu kommen. Material liegt für Ludwig den Frommen und Ludwig den Deutschen vor, aber es ist unzureichend. Die auf Tafel IV abgebildete Münze Ludwig des Frommen ist so roh, daß sie zur Vergleichung kaum herangezogen werden kann. Das Bild Ludwig des Frommen in der Wiener Handschrift des Hrabanus Maurus (Jahrbuch der k. k. Kunstsammlungen XIII. S. 9) stimmt mit unserem Kopfe nur wenig überein. Es ist ein Repräsentationsbild nach einer spätantiken Vorlage, bei welchem die Nachahmung völlig überwiegt. Von **Ludwig dem Deutschen** ist außer der Urkunde von 831, deren Siegel den Typus der byzantinischen Münzen des sechsten Jahrhunderts nachahmt, ein zweites Siegel an einer Urkunde von 874, das ebenfalls von einem Originalstempel abgedrückt ist, es ist das Bild eines jugendlichen Herrschers mit entblößter Schulter, über welcher der Mantel geschlossen ist. Der Typus kommt zuerst unter den Antoninen auf. Hier ist der Herrscher mit Schild und Lanze dargestellt. Irgend welcher Bildniswert kommt dem Stempel

Digitized by Google

nicht zu, er stimmt mit dem älteren nicht überein und kann noch weniger als Porträt gelten als jener. Bemerkenswert ist, daß der Reliefstil in dem Siegel von 874 weit freier geworden ist als in dem älteren. Für Lothar II. fehlt alles Vergleichsmaterial.

Den Siegeln der folgenden Herrscher liegen römische Münzen früherer Epochen, des zweiten und dritten Jahrhunderts zugrunde, die Köpfe sind größer als bisher, die Behandlung sicherer.

An einer Urkunde **Karlmanns** vom 3. Dezember 878 ist ein Originalsiegel. Leider ist der Abdruck sehr stumpf. Der Kopf sieht sehr individuell aus, das Profil ist fein gezeichnet, die einzelnen Teile sind bis auf das sehr tief sitzende Ohr richtig gruppiert. Man hat den Eindruck, daß hier eine bestimmte Person charakteristisch dargestellt ist. Aber gerade hier ist große Vorsicht angezeigt, denn es läßt sich nicht ermessen, wie weit der Eindruck freier Formgebung durch die Verwischung der Formen hervorgerufen wird. Und da alles Vergleichsmaterial fehlt ist eine Prüfung auf die Ähnlichkeit nicht möglich. Doch selbst wenn sie ganz fehlen sollte, was ich nicht glaube, bleibt der Stempel eine achtungswerte Leistung karolingischer Glyptik.

Von **Karl dem Dicken** sind sieben verschiedene Siegelbilder vorhanden, alle Originalarbeiten. Es sind zwei verschiedene Typen, ein Imperator mit Lorbeerkranz und der junge Herrscher mit Schild und Lanze, den wir zuerst bei Ludwig dem Deutschen gefunden haben. Die Siegel vom 8. Februar 880, vom 23. April 882 und vom 17. März 887 stimmen zwar im Profil nicht völlig überein, sind aber doch unter sich so ähnlich, daß man sie als Porträts ansprechen darf. Die Nase ist lang, die Oberlippe kurz und etwas aufgeworfen, die Unterlippe tritt zurück, das Kinn springt vor. Die Stempel von 880 und 882 sind vielleicht von der gleichen Hand wie der Karlmanns von 878. Vorbilder sind Münzen aus der Zeit der Gordiane. Ein Stempel, mit welchem am 9. Mai 881 und am 5. Mai 883 gesiegelt wurde, ist nach einer römischen Münze aus dem dritten Jahrhundert gearbeitet, ohne genaue Kopie zu sein; es ist nicht möglich zu bestimmen, welchem Kaiser das Original angehörte, vielleicht Maximinus. Die Arbeit ist gering. Zwei weitere Siegel vom 9. Juni 886 und vom 29. Mai 886 haben den Typus des jungen Herrschers mit Schild und Fahne. Das erste (Abbildung bei Heffner, die deutschen Kaiser- und Königssiegel Taf. I Nr. 6), ein jugendlicher bekränzter Kopf in hohem Relief ist sehr hübsch, obgleich die Durchbildung der Einzelheiten zu wünschen übrig läßt. Der zweite ist weniger schön. Bildniswert haben beide nicht. Wohl ist das Bild auf dem ersten so, daß es als Jugendbildnis Karls aufgefaßt werden könnte, aber wir haben kein Recht zu der Annahme, daß der Stempel schon so früh gefertigt worden sei, um so weniger als er schon als Imperator bezeichnet ist. Der Stil der Siegel, mit Ausnahme dessen vom 9. Mai 881, ist gut. Sie stehen den römischen Münzen des späten dritten Jahrhunderts mindestens gleich. Die Profile sind rein gezeichnet, das Relief ist kräftig und gut abgestuft. Die Profilstellung der Augen ist nicht ganz gelungen, auch besteht ein Widerspruch zwischen der Frontstellung des Rumpfes und der Profilstellung des Kopfes. Ganz abweichend im Stil ist eine Bleibulle vom 30. Mai 887, von deren Echtheit ich nicht überzeugt bin.

Von **Arnulf** sind sechs verschiedene Siegelbilder vorhanden. Das vom 5. Oktober 889 ist so stumpf, daß sich nichts aus ihm entnehmen läßt. Drei andere haben unter

sich wohl im Profil einige Ähnlichkeit, stimmen aber im einzelnen wenig überein. Das beste ist das vom 20. Juni 889, Profilkopf mit Lorbeerkranz, Fahne und Schild. Leider ist der Mund verwischt. Die Arbeit ist gut und erinnert an die Siegel Karl des Dicken. Das Siegel vom 6. Januar 893 ist roh gearbeitet und der Abdruck stumpf. Der Typus ist der gleiche wie der des vorigen. Das dritte vom 7. Februar 893 ist besser gearbeitet, aber auch gerade am Profil etwas verdrückt. Am ehesten darf das erste als Bildnis Arnulfs gelten. Sehr befangen in Zeichnung und Ausführung ist ein Stempel, mit welchem am 30. I. 897 und am 13. XII. 898 gesiegelt wurde. Profilkopf mit Diadem, Schild und Lanze. Das Profil weicht von dem vorigen sehr ab und kann nicht als porträtmäßig gelten. Endlich ist eine sehr roh gearbeitete Bleibulle vom 1. V. 896 vorhanden. Sie zeigt wieder völlig andere Formen.

Mit **Ludwig dem Kind** (IV.) tritt ein neuer Typus ein, der Herrscher erscheint Taf. IX. als nach links gewandte Halbfigur mit Lanze und Schild. Dabei ist der Schild in perspektivischer Ansicht gegeben. Die technische Ausführung ist geringer als in der unmittelbar vorhergehenden Periode, die Reliefbehandlung trocken. Die Siegel zweier Urkunden vom 24. VI. 903 und vom 16. VI. 911 gehören diesem Typus an, sie zeigen den König mit sehr ausgeprägten Zügen. Die Nase ist kräftig, die Flügel senken sich gegen die Spitze, die Oberlippe ist gerade, die Mundwinkel nach abwärts gezogen. Vom Nasenflügel geht eine Falte um den Mundwinkel, die Unterlippe tritt zurück, das Kinn springt scharf vor. Die Augen sind auf beiden Bildern oberflächlich behandelt. Stimmen die Bilder leidlich überein, so erregt es Bedenken, daß sie einen Mann von etwa vierzig Jahren darstellen, während Ludwig 911 im Alter von 18 Jahren gestorben ist. Heffner gibt a. a. O. Taf. I, 8 ein Siegel Ludwigs, Brustbild mit Schild und Lanze, das jugendlichere Züge aufweist und mit den beiden anderen einige Ähnlichkeit im unteren Teil des Gesichtes hat. Geben wir zu, daß die Siegel eine wenn auch beschränkte Bildnistreue haben, so zeigt die Unfähigkeit das Lebensalter anzudeuten, daß das künstlerische Vermögen im Rückgang ist.

Das bestätigen auch die Siegel **Konrad I.** Sie weisen alle den Typus der nach links gewandten Halbfigur mit Fahne und perspektivisch gezeichnetem Schild auf. Ein Siegelbild vom 10. XI. 911 ist ganz steif und leblos. Höher stehen die Siegel vom 11. I. und vom 8. VIII. 912. Sie sind nicht ganz gleich. Das Profil, kurze gerade Nase, gerade Oberlippe, schmale Lippen und etwas vortretendes Kinn ist auf beiden verwandt. Die gleiche Form des Mundes und der Oberlippe zeigt das bei Heffner a. a. O. Taf. I. 9 abgebildete Siegel, das in der Gesamtfigur wieder etwas verschieden ist. Wieder unter sich fast gleich sind das Siegel einer Urkunde vom 13. IX. 918 und ein Abdruck in Zürich, die in den Maßen übereinstimmen, aber in der Form der Umschrift kleine Unterschiede aufweisen. Hier ist das Profil bewegter, die Nase tritt mehr hervor, Lippen und Kinn sind stärker geschwungen. Drei weitere Siegel sind so schlecht erhalten, daß sie kaum mehr zu beurteilen sind. Das vom 18. X. 927 hat im Profil mit den beiden zuletzt besprochenen Ähnlichkeit. Eine Entscheidung über den Grad der Bildnistreue ist umso weniger zu treffen, als durch die diesem Typus angehörenden Siegel Ludwig IV., Konrads und Heinrich I. ein Zug von Ähnlichkeit geht, der starke Zweifel der Individualität der Formen erregt. Es ist wahrscheinlich, daß hier überhaupt keine Bildnisse vorliegen, sondern Kopien, welche von einem Original Ludwig IV. ausgehen und immer wiederholt werden.

Digitized by Google

Der Typus der nach links gewandten Halbfigur mit Fahne und Schild dauert auch unter den sächsischen Kaisern neben anderen Typen noch fort. Die Ausführung ist lässiger. Das Siegel **Heinrich I.** vom 18. X. 927 ist als Kopie nach einem Konrad I. zu betrachten. Das **Otto I.** vom 29. V. 940 ist oberflächlicher gearbeitet als die meisten früheren; aus dem gleichen Stempel scheint das fast ganz verwischte Otto II. vom 24. VII. 961 abgedruckt zu sein. Das letzte Beispiel bieten die Rückseiten zweier Bullen **Otto III.** vom 3. I. und vom 13. IV. 999. Der überaus flau gearbeitete Stempel enthält eine ganz schematische Halbfigur (vgl. Heffner Taf. I. 18 b)

Auch der Profilkopf, wie er vor Ludwig IV. üblich war, findet sich unter den Siegeln der sächsischen Kaiser noch in einigen Beispielen vor. **Heinrich I.,** 30. IV. 925. Bartloses Gesicht mit gerader, ziemlich scharf vorspringender Nase, kleinem Munde und Kinn, Augen unrichtig gezeichnet. Vergleichsmaterial zur Feststellung des Porträtwertes fehlt; auf keinen Fall ist die Ausführung eindringlich. Weitere Profilköpfe finden sich auf Bleibullen. Otto III., 3. I. und 11. IV. 999 und 30. VI. 1000, das Motiv des spätrömischen Imperatorenkopfes mit Krone. Porträtähnlichkeit ist gar nicht angestrebt (Heffner Taf. 1. 18 a). Konrad II. Bulle einer Urkunde vom 23. VIII. 1028. Heinrich III. 22. VII. 1040. Ich komme auf diese beiden Köpfe zurück.

Die Profilköpfe verschwinden von da an aus den Siegelbildern. Ihr Stil ist in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts streng und befangen; noch ist die Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern groß. Sie haben die Eigenheiten des fränkischen Stils, die wir aus Elfenbeinreliefs und der Reiterfigur, die für Karl den Großen gilt, kennen, aber sie geben wenig Individuelles. Unter den späteren Karolingern hebt sich das technische und künstlerische Können. Die Abhängigkeit von Vorbildern wird geringer, sie schließen sich ihnen wohl noch im Motiv an, aber die Ausführung ist ziemlich selbständig. Die Profile sind sorgfältig gezeichnet und geben individuelle Züge wieder, wenn sie ihnen auch nicht in die letzten Feinheiten folgen. Das Relief ist kräftig und gut abgestuft. Im Beginn des 10. Jahrhunderts wird die Behandlung einförmiger. Die Halbfigur bringt einen kleineren Maßstab des Kopfes mit sich, welcher eine einfachere Formgebung bedingt. Man legte weniger Wert auf die Bildnistreue als früher, ganz scheint sie aber doch nicht zu fehlen. Die Bleibullen Konrad II. von 1028 und Heinrich III. von 1040 geben in groben Zügen einige Ähnlichkeit ohne auf Richtigkeit im Einzelnen auszugehen.

Von **Otto I.** an treten Frontbilder neben die Profilbilder und verdrängen sie bald vollständig. Das Frontbild ist für eine Reliefbehandlung nicht günstig, erst späte Zeiten haben es völlig bewältigt und eine leichte Wendung des Kopfes der strengen Frontansicht vorgezogen. Der erste Typus ist die frontale Halbfigur mit Szepter und Reichsapfel (Weltkugel vom Kreuz bekrönt), Krone und Mantel. Er kommt auf byzantinischen Münzen schon im 8. Jahrhundert vor. Die Siegel vom 21. II. 962 und vom 5. IV. 965 zeigen ein volles Gesicht mit Schnurrbart und breitem Vollbart. Die Augen sind rund und glotzend. Auf diesen Siegeln sind höchstens die äußeren Merkmale des breiten Gesichts und des großen Bartes bildnismäßig. Das bestätigt der Vergleich mit dem Elfenbeinrelief in der Sammlung der Marchese Trivulzi in Mailand, das den Kopf im Profil gibt. Es ist weit besser gearbeitet als die Siegelstempel, aber es geht in der Wiedergabe der individuellen Formen auch nicht

über das Allgemeine hinaus. Das spätere Majestätssiegel Otto I. ist ganz schematisch und leblos; der schmale magere Kopf mit spitzem Kinn und Bart, die gezierte Haltung der Arme, all' das ist undeutsch.

Fast identisch mit dem vorigen ist das Siegel **Otto II.** (13. V. 974 und 3. III. 980; Abb. bei Heffner Taf. II. 5). Otto II. Königssiegel vom 27. VII. 934 zeigt einen jugendlichen Kopf, ist aber sehr undeutlich, ebenso die Siegel vom 3. X. 968 und vom 18. X. 972, die unter sich sehr ähnlich sind. Otto erscheint auch auf ihnen noch jugendlich, mit schmalem Gesicht, auf dem ersten bartlos, auf dem zweiten mit kurzem Bart (?). Die Darstellung ist unbeholfen, am ehesten kann das Siegel von 968 als leiser Versuch zu bildnismäßiger Darstellung angesehen werden.

Von **Otto III.** gibt es zwei Siegel (27. X. 984 und 12. XII. 993), welche die frontale Halbfigur haben. Ein Vergleich mit den viel besseren Miniaturen (Kemmerich S. 64 ff.) zeigt, daß ihnen kein Bildniswert zukommt.

Otto III. hat noch zwei andere Siegeltypen, den stehenden und den thronenden Imperator. Der stehende findet sich auf zwei wenig verschiedenen Siegeln vom 15. IX. 996 und einem undatierten in der Sammlung Sara in Wien; ein gekrönter Kaiser in langem Leibrock (der byzantinischen Tunica), Mantel, mit langem Szepter in der Rechten und der Weltkugel (Reichsapfel) in der Linken, auch das ist ein byzantinisches Motiv. Der Umriß des Kopfes stimmt ziemlich zu den Miniaturen, weniger die Zeichnung innerhalb dos Umrisses.

Dann tritt unter **Otto III.** der Typus auf, welcher von nun an bis ins 18. Jahrhundert für die Kaiserbilder der Majestätssiegel herrschend bleibt, der auf dem Thron sitzende Kaiser in frontaler Haltung. Es ist das Repräsentationsbild, das schon unter den römischen Kaisern vorkam. Typisch ist es für die Consulardiptychen. Der Kaiser hat in der Rechten das Szepter, in der Linken den Reichsapfel, zuweilen auch umgekehrt. Die Arme sind fast symmetrisch erhoben. Der Kaiser ist mit langem Rock, Mantel und Krone bekleidet. Die Stellung der Beine ist symmetrisch, die Knie sind etwas auseinander gerückt, die Füße nach auswärts gerichtet. Die Durchbildung des Gesichts ist nicht sorgfältig. Das hängt damit zusammen, daß der Kaiser nun in ganzer Figur dargestellt wird. Doch wenn auch die Vorstellung, welche uns diese Siegelbilder bieten, ungenügend bleibt, sind sie doch eine wichtige, ja für die Frühzeit vielleicht die wichtigste, ikonographische Quelle. Der Porträtstil hält sich unter den fränkischen Kaisern und ihren nächsten Nachfolgern noch an die äußerlichsten Merkmale. Die Fähigkeit andeutend zu charakterisieren, zu skizzieren, steht noch in den ersten Stadien. Sie tritt erst im 14. Jahrhundert sicher hervor. Die größte Zeit der deutschen Plastik hat einzelne sehr schöne Siegelbilder aufzuweisen, aber als Bildnisse stehen diese Arbeiten nicht hoch. Unter den Luxemburgern beginnt eine neue Epoche für das Siegelbild, die Fähigkeit, ein Gesicht in wenigen Zügen charakteristisch wiederzugeben ist gewonnen.

Es ist für unsere mehr auf das Stilistische, als auf das Ikonographische gerichtete Betrachtung nicht nötig, die Siegelbilder sämtlicher deutscher Kaiser zu besprechen.

Die zahlreichen Siegel **Konrad II.** stimmen mit einer Ausnahme (12. I. 1025) Taf. X
in der schmalen Gesichtsform, dem langen spitzen Bart und dem großen Schnurrbart überein. Es sind äußerliche Merkmale, die Individualisierung fehlt. Ich gebe auf

Digitized by Google

Tafel X ein Siegel vom 1. V. 1039. Nun stimmt das oben erwähnte Profilbild (23. VIII. 1028) wohl in den allgemeinen Grundzügen mit den Frontbildern überein. Aber es gibt wesentlich mehr und besseres.

Wie gering der Wert der Frontbilder Konrads anzuschlagen ist, zeigt der Ver-
Tafel XI. gleich mit denen **Heinrich III.** Die Gesichter auf beiden sind fast identisch. Auch sie finden in dem Profilkopf einer Bulle (22. VII. 1040) eine Ergänzung. Dieses Bild ist weniger gut als das Konrads, verdient aber trotz seiner ziemlich unbeholfenen Ausführung einiges Vertrauen. Das Profil ist stark bewegt, die Stirn gewölbt, die kräftige Nase etwas gebogen, die Oberlippe kurz, die Unterlippe wulstig, der Bart ist in runde Knollen und längliche Zotten stilisiert. Das Auge liegt tief unter dem gegen die Nase gesenkten Augenbogen. Auffallender Weise ist hier der obere Teil des Gesichts besser gezeichnet als der untere.

Die Majestätssiegel der späteren fränkischen Kaiser und Lothar III. sind formal gering, besonders dürftig sind die Beine, welche vom Knöchel gegen das Knie keulenförmig anschwellen. Als Bildnisse bieten sie fast nichts. Zu bedauern ist, daß der Kopf des Siegels Rudolfs von Schwaben (25. III. 1079) ganz verwischt ist. Hier hätte man zum Vergleich das Grabmal im Dom zu Merseburg.

Nun möchte man gerne von den großen Hohenstaufen genaue Bildnisse haben. Die bieten uns die Siegel nicht, aber einen Fortschritt gegenüber den Siegeln der Salier bekunden sie doch. Schon die Stilisierung ist fester, das Relief, wenigstens bei den guten Siegeln, schön und kräftig, aber die Beobachtung der Körperformen und der Bewegungen ist noch mangelhaft. Merkwürdig ungleich ist die Behandlung der Gesichter, neben solchen, welche den organischen Bau des Kopfes gut erfassen, stehen noch im 13. Jahrhundert völlig befangene schematische Bildungen ohne alles Leben. Einige Köpfe sind wirklich schön. Aber gerade sie müssen, wenn es sich um den Bildniswert handelt, mit Mißtrauen betrachtet werden. Sie stammen aus der Blütezeit der mittelalterlichen Plastik, in der man auch Idealköpfe zu vollem Leben durchzubilden vermochte. Die Frage, ob die Stempel deutsche oder italienische Arbeiten sind, ist schwierig und kann mit dem Vergleichsmaterial, welches mir hier zur Hand ist, nicht gelöst werden. Man wird geneigt sein, die besseren für italienisch zu halten. Es muß aber darauf hingewiesen werden, daß im 13. Jahrhundert die deutsche Plastik weit höher steht, als die italienische.

Tafel XII. Die Siegel **Friedrich I. Barbarossa** stimmen mit Ausnahme einer Goldbulle von 1154 in Wolfenbüttel so weit überein, daß ihnen trotz der Stilisierung des Kopfes Bildniswert zugemessen werden darf. Die Form des Kopfes ist oval, Schnurrbart und Vollbart sind kräftig, doch nicht lang, die Unterlippe tritt deutlich hervor, die Nase ist ziemlich lang. Eine richtige Darstellung der Augen ist noch nicht gelungen. Unter den Siegeln ist das vom 26. II. 1162 das beste. Das Stadtsiegel von Gelnhausen mit den Halbfiguren Friedrichs und Beatrices hat keinen Bildniswert. Zieht man andere Darstellungen heran, welche teils mit Sicherheit, teils vermutungsweise auf Friedrich bezogen werden, so haben sie zwar alle einige Ähnlichkeit mit den Siegeln, stimmen aber keineswegs soweit mit ihnen überein, daß man sofort von der Identität der dargestellten Person überzeugt ist. Eine kolorierte Zeichnung, welche Propst Heinrich von Schäftlarn 1180 gefertigt hat, jetzt in der Vatikanischen Bibliothek (Cod. Vat. 2001. Abb. in O. Jägers Weltgeschichte II. S. 264), zeigt den

Digitized by Google

Kaiser in ganzer Figur, die Form des Bartes ist ähnlich wie auf den Siegeln, weiter erstreckt sich die Ähnlichkeit nicht. Das Gleiche gilt von dem Relief im Kreuzgang von S. Zeno in Reichenhall (Abb. in Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I. S. 2911) und dem am Portal des Domes zu Freising (Sammelblatt des Hist. Vereins Freising V. Taf. 1). Sie sind alle nicht nach dem Leben gefertigt. Das Kopfreliquiar in Cappenberg in Westfalen, welches vor 1171 gefertigt, wird in der Schenkungsurkunde als *„ad imperatoris formatum effigiem"* bezeichnet. Daß dieser Kaiser Friedrich I. ist, ergibt sich aus einer anderen Stelle der Urkunde. Der Kopf ist in Erz gegossen und äußerst streng stilisiert, so daß man ihn ohne die Notiz nicht als Bildnis ansehen würde. Ich kann mich auch, trotz der sehr lebendigen Behandlung des unteren Teils des Gesichts und der Ähnlichkeit des Bartes mit den anderen Bildern Friedrichs nicht überzeugen, daß wir hier ein nach dem Leben gearbeitetes Porträt vor uns haben. (Über das Reliquiar vgl. Philippi in den Mitteilungen des Vereins für Altertumskunde Westfalens Bd. 44. 1886 mit 2 Abbildungen und Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Lüdinghausen, Taf. 24.)

Die Siegel **Friedrich II.** sind sehr verschieden, während einige ein rundes Gesicht ohne alle Individualisierung geben und andere (zwischen 1224 und 1276) einen jungen Mann mit hübschem, aber ausdruckslosem Gesicht zeigen, hat ein Siegel vom 2. VI. 1213 einen schönen, durch die tiefe Lage der Augen ausdrucksvollen Kopf, Taf. XIII. der mit dem eben erwähnten wenigstens eine allgemeine Ähnlichkeit hat. Man möchte hier ein im großen Sinn des 13. Jahrhunderts stilisiertes Bildnis vermuten. Das Gleiche gilt von dem Siegelbild **König Heinrich** (VII).

Der außerordentlich schöne Kopf **Richards von Cornwallis** (1257—1272) auf dem Siegel vom 16. VIII. 1268 kann wohl nur als Idealbild aufgefaßt werden.

In den Siegeln des ausgehenden 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts finden wir manche individuelle Züge, aber ein wesentlicher Fortschritt in der Erfassung und Wiedergabe der Wirklichkeit tritt nicht ein.

Digitized by Google

SILBERVERGOLDETES MONILE.

Von DR. EDWIN REDSLOB.

(Neuerwerbung des Jahres 1907.)

(Mit 1 Tafel.)

Während die Geschichte der deutschen Spätrenaissance innerhalb der freien bildenden Künste eine schnelle Verarmung an Gedanken und Formen zu verzeichnen hat, läßt sich beim Kunstgewerbe noch ein Jahrhundert über die Blütezeit hinaus eine lebendige Weiterentwickelung erkennen. Vor allem die Goldschmiedekunst bewahrte sich infolge der zunehmenden Freiheit, die sie in der technischen Behandlung des Materials gewann, noch bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein ihre hervorragende Stellung.

Ein bezeichnendes Beispiel ihrer Leistungsfähigkeit wurde im Jahre 1907 im Münchener Kunsthandel für die Abteilung der kirchlichen Geräte unserer Sammlungen erworben. Es handelt sich um eine silbervergoldete Agraffe, ein sogenanntes Monile, das im liturgischen Gebrauch als Zierstück eines Pluviale-Mantels bestimmt war.

Unser Stück hat die Form eines aus Halbkreisen gebildeten, durch die hervorstehenden Ecken eines Quadrates erweiterten Vierpasses, der 15,5 cm im Durchmesser aufweist. Auf der zwei lange Haken tragenden silbernen Rückseite ist eine zweite Platte angeschraubt, vor der, innerhalb einer aufgelöteten Profilumrahmung, die Zierformen aufgesetzt sind. Die Mitte der Komposition wird durch die Madonna gewonnen. Mit dem Flammenkranz umgeben thront sie vor einer Renaissancenische, auf einem bankartigen, mit schwerem Stoff bedeckten Sitz. Im Sinne der Spätrenaissance ist sie als jugendliche Himmelskönigin charakterisiert. Auf dem Haupt, von dem das gelöste Haar in langen Wellen herabfällt, trägt sie eine kleine Krone, in der rechten Hand hält sie das Scepter, indeß das auf ihrer linken sitzende, in ein kurzes Hemd gekleidete Kind den Reichsapfel hält und die rechte Hand segnend erhebt. Marias Gewandung besteht aus reich gemusterten Stoffen. Sie trägt ein gegürtetes, enganliegendes Kleid, über dem der Mantel in feinen Falten liegt.

Mutter und Kind wenden sich dem Stifter zu, dessen kleine Figur etwas ungeschickt links vom Thron die sonst streng regelmäßige Anordnung unterbricht. Er kniet in Profilstellung vor dem Betpult. Seine Kleidung ist die weltliche Tracht der Zeit um 1600, nur das auf dem Pulte liegende Barett deutet auf seine geistlichen Würden hin und läßt wohl am ehesten auf einen Domherrn schließen.

Die vier Pässe sind ornamental gefüllt. Im oberen ist zur Bekrönung der Nische ein Baldachin untergebracht, dessen von zwei schwebenden Putten zur Seite geraffte Vorhänge die Hauptgruppe nach rechts und links abschließen. Der Rundung der zwei seitlichen Halbkreise paßt sich das einfach und klar geordnete Schweifwerk

an, mit dem die Flügel von zwei zur Madonna emporschauenden Cherubimköpfen endigen. Im unteren Paß liegt ein Lorbeerkranz, dessen Oval nach oben zwei geflügelte Engelsköpfe erweitern. Der Kranz umrahmt eine mit geperlter offener Krone bedeckte Kartusche, auf der das Wappen aufliegt. Es zeigt einen quadrierten Schild und enthält im ersten und vierten Feld einen doppelten Hausanker, im zweiten und dritten drei als Mispelblüten zu deutende fünfblättrige Blüten in der Anordnung 2 über 1. Zwischen Schild und Kranz sind sechs Buchstaben eingraviert: S V H H Z W, die auf Grund des Wappens aufzulösen sind in: S. von Hatzfeld, Herr zu Wildenburg.

Die technische Ausführung der montierten Arbeit verrät eine außerordentliche Sorgfalt. Die Teile sind einzeln in Silber gegossen und mit Stiften oder Muttern an der Rückplatte angezogen, nur die Vorhänge des Baldachins und die Ornamente des Wappens sind getrieben und angelötet. Auch der mit der Madonnenfigur angeschraubte Strahlenkranz ist aus dem Stück geschnitten.

Der Vergoldung sind durch verschiedene Materialbehandlung farbige Unterschiede abgewonnen. Die am stärksten modellierten Teile, also besonders alle Fleischpartien, das Rankenwerk in den seitlichen Pässen und die Pfosten des Thrones haben den gewöhnlichen Glanz. Die Vergoldung der durch einfache Rauten verzierten Hintergrundplatte mit der Nische ist poliert, so daß sie mit den vielen Reflexlichtern der vorgeschraubten Zierstücke von hinten hell hervorleuchtet. Als dritter Ton kommt die mattgeschlagene Vergoldung des Ornamentstreifens unter dem Thron in Betracht. Am mühsamsten sind die stofflichen Teile behandelt. Kleid und Mantel der Maria sind durch sorgfältig mit dem Punzen eingeschlagene Gewebeornamente unterschieden. Auch die Tracht des Stifters, die getriebenen Baldachinstreifen, die Decke des Thrones sowie die kleinen Tücher am Halse der zwei seitlichen Cherubim sind durch Ziselierung als Stoffteile charakterisiert. Wichtig und besonders bewundernswert erscheint, daß also nur durch die Materialbehandlung die einzelnen Unterschiede gewonnen sind; die Farbe der Vergoldung selbst ist für alle Teile die gleiche; einige Unterschiede in der Färbung, durch die besonders die Pfosten und die Decke des Thrones nebst Teilen des unteren Paßrundes auffallen, erklären sich durch eine vor Aufnahme des Stückes in unsere Sammlungen vorgenommene Reparatur.

Für die Frage nach der Herkunft der Arbeit kommen, außer dem Hinweis durch das Wappen des in den Rheinlanden ansässigen Hatzfeldischen Geschlechtes, die auf der Rückseite des Stückes oberhalb seiner Haken angebrachten Beschauzeichen in Betracht. Zu unterst befindet sich das 2,7 cm lange, in Form der sogenannten Säge

Abb. 1. **Beschauzeichen von der Rückplatte des Monile.**

eingeschnittene Vollwertzeichen, mit dem die Geschworenen der Zunft den Feingehalt des Materiales garantiert haben. Darüber sind zwei Wappen, jedes von 3 mm

Höhe, die unsere Abbildung in sechsfacher Größe wiedergibt. Das rechte Wappen mit dem Pentagramm bedeutet das Meisterzeichen, das linke ist, wie uns auch eine freundliche Mitteilung des Herrn Professor Marc Rosenberg zu Karlsruhe zusichert, als Beschauzeichen der Stadt Köln zu deuten. Im oberen Felde haben wir die heiligen drei Könige, die Schutzheiligen der Stadt, zu erkennen, das untere Feld, wo im Stadtwappen elf Flammen als Symbol der elftausend heiligen Jungfrauen erscheinen, ist durch ein Gitterwerk gefüllt.

Die Entstehung der Arbeit in den Rheinlanden ergibt sich auch aus formalen Gründen. Stilistische Vergleichung führte uns dazu, an einem in altem westfälischen Privatbesitze befindlichen Werke dieselbe Arbeitsart zu erkennen. In dem der Familie von Twickel gehörigen, im Kreise Lüdinghausen gelegenen Rittergut Ermelinghof wird ein kleiner Hausaltar bewahrt, der in einer späteren, mit Beschlägen verzierten Ebenholzumrahmung die silberne Figur der Madonna enthält. (Abgebildet: Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Lüdinghausen, Tafel 45.) Über Wolken auf dem Halbmond stehend, ist sie ähnlich der Figur des Monile charakterisiert. Ihr gegürtetes Untergewand ist ungemustert, aber der in feingewellte Falten gelegte Mantel zeigt ähnliche Ornamente wie das Gewand unserer Madonna, und die Ziselierung seiner Innenseite entspricht ganz der Behandlung der getriebenen, von den schwebenden Engeln gehaltenen Vorhänge an der Agraffe. Diese Engel lassen sich am besten mit dem in Ermelinghof unbekleidet gegebenen Christuskind vergleichen, da sie, ihrer Größe entsprechend, sorgfältiger durchmodelliert werden konnten, während sich bei einer Gegenüberstellung der Madonnen die freiere und weichere Behandlung an der Standfigur bemerken läßt, die ja auch in annähernd doppelter Größe gebildet wurde.

Die Kenntnis dieses Werkes ist für die Datierung wichtig, weil wir diese vor allem aus stilistischen Gründen gewinnen müssen. Wie das Monile zeigt es Formen der Spätrenaissance. Da wir Arbeiten der Kölner Kunst vor uns haben, kann eine zeitliche Ansetzung nicht hoch in das siebzehnte Jahrhundert hinaufgehen. Die Übersichtlichkeit und Ruhe, die besonders das Monile in Figuren und Ornamentik auszeichnet, veränderte sich schon in den zwanziger und dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, und zwar vornehmlich unter dem Einfluß der frühzeitig mit Elementen des Barockes durchsetzten Augsburger Goldschmiedekunst. Ein Werk wie der 1633 entstandene Engelbertschrein des Kölner Domschatzes zeigt diesen Wandel. Hier sind, trotz der noch einfachen Gesamtkomposition, die Figuren in ihren Stellungen und Bewegungen leidenschaftlich und aufgeregt, die Zierformen zeigen gewundene Übergänge und mannigfach ausgebuchtete Umrisse, die einzelnen Ornamentmotive werden bis in ihre letzte Konsequenz zu immer neuen Verzweigungen ausgenutzt. (Abbildung: Berühmte Kunststätten 38: E. Renard, Köln, Fig. 168.)

Unser Bemühen, die Datierung auch auf Grund von Anhaltspunkten aus der Hatzfeldischen Familiengeschichte zu bestimmen, fand das bereitwilligste, dankbar an dieser Stelle zu nennende Entgegenkommen von Seiten des herzoglich Hatzfeldischen Archives zu Trachenberg, des fürstlich Hatzfeldischen zu Crottorf und der bischöflichen Archive zu Münster und Osnabrück. Leider konnte sich aber nicht bestimmt ergeben, auf wessen Person der Name S. von Hatzfeld zu deuten sei. In Betracht kommt erstens der Osnabrücker Domherr Stephan von Hatzfeld. Als

vierter Sohn aus der 1523 geschlossenen Ehe zwischen Hermann Hatzfeld aus der Wildenburgischen Linie und Anna Droste von dem Schweckhaus könnte er noch im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Stifter der Schließe gewesen sein. Allerdings müßte dann das Datum seiner Geburt sehr spät anzusetzen sein, da die Darstellung im äußersten Falle auf einen Mann in der Mitte der fünfziger Jahre schließen läßt.

Eine zweite, ursprünglich von uns gehegte Vermutung, der auch die Meinung Sr. Durchlaucht des Herzogs zu Trachenberg entspricht, geht dahin, den Namen S. von Hatzfeld auf Sebastian von Hatzfeld zu deuten, der sie seinem Sohne Franz geschenkt haben könne. Dieser Franz wurde 1630 Fürstbischof von Würzburg; die Schließe müßte vorher gestiftet worden sein, denn es wäre anzunehmen, daß man sonst die bischöflichen Insignien angebracht hätte. Auch waren nicht die Bischöfe, sondern die Domherren zur Stiftung eines Pluviale mit der zugehörigen Schließe verpflichtet. Als Resultat bleibt immerhin, daß wir auch auf Grund der Hatzfeldischen Familiengeschichte Anhaltspunkte für die Entstehungszeit der Arbeit am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts gewinnen.

Die Form des Monile hatte bis zu dieser Zeit schon eine lange, durch die Ausbildung des Pluvialemantels bestimmte Tradition. Das Pluviale hatte sich ziemlich schnell zum Prunkgewand entwickelt. Ursprünglich hatte es bloß den Zweck gehabt, als Regenmantel bei Prozessionen die reiche Festtracht vor den Einflüssen der Witterung zu schützen. Als allmählich die einzelnen Gewebeornamente immer größer und verzweigter sich über die Bahnen der Stoffe erstreckten, schien der umfangreiche Mantel besser als die schmale und glatte Casula geeignet, die golddurchwebten Brokate in schweren, auf den Höhen erglänzenden Faltenmassen zur Geltung zu bringen. So wurde das Pluviale, das schon seit dem vierzehnten Jahrhundert vereinzelt als Amtstracht der Bischöfe im Inneren der Kirche verwendet wurde, im Verlaufe des sechszehnten fast allgemein von Bischöfen und Domherren an Stelle der Kasel getragen. Vorn geöffnet und mit breiten, meist verschwenderisch bestickten Borten umsäumt, wurde es über der Brust durch eine Spange gehalten. Damit das Gewicht des Mantels diese Spange nicht hinaufzöge, mußte man sie beschweren. Auch Gründe der Schönheit verlangten, das Zusammenhalten des Mantels über der Brust klar zu veranschaulichen, und hierzu konnte innerhalb der reichen Säume ein schmales Stück Stoff kaum geeignet erscheinen.

Infolge dieser Anforderungen entwickelten sich verschiedene Formen für die Verzierung der Spange. Man besetzte den Streifen mit Perlen und schweren, großen Steinen. (Gute Beispiele dieser Form sind auf Bildern der Cranachschule enthalten.) Oder man ließ ihn ganz fallen, richtete den Schnitt so ein, daß die beiden Mantelhälften sich in Brusthöhe trafen und steckte sie mit einer Agraffe zusammen. (Beispiel: Grabmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen, Kurfürsten von Mainz, gest. 1514, im Dom zu Mainz; Gipsabguß im Germanischen Museum.)

Die erste Form hatte den Nachteil, daß sie als Gegengewicht zu der Rückseite nicht schwer genug war, und daß die Steine, sobald die Spange nicht mehr auf der

Digitized by Google

Brust ruhte, den Zeugstreifen übermäßig belasteten. Die zweite Form zog den Mantel in unschön geknitterten Falten über der Brust zusammen.

Die beste, vor allem auch für die Zeremonie des Umkleidens am Altare geeignetste Lösung war die, daß man auf der Spange mittels zweier Krampen

Abb. 2. **Teilstück der Bischofsfigur von einem schwäbischen Holzrelief des Germanischen Museums.** (Pl. O. 131.)

das Metallschild in zwei Laschen aufsteckte. Diese Form veranschaulicht unsere Abbildung, die einen Bischof vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts darstellt. (Da Braun — Liturgische Gewandung, S. 321 bis 329 — die Bedeutung des Monile als Gewicht nicht berücksichtigt, sieht er im Aufstecken der Scheibe auf den Querriegel ein Zeichen dafür, daß die Pluvialschließe nach Aufgabe der Spangenform zum bloßen Schmuckstück ohne praktischen Wert geworden sei. Vgl. auch Otte, Kunstarchäologie, 1885, I, 212 u. 276; Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer, 1905, S. 357 und 375.)

Diesen aus Anforderungen der Schönheit und Verwendbarkeit sich ergebenden Grundbedingungen entspricht die Entwickelung, die sich ganz im allgemein für die Pluvialschließe erkennen läßt. Im dreizehnten Jahrhundert trug man meist gestickte Agraffen, wie auf dem Rauchmantel, so auch, als broschenartiges Zierstück, auf der Kasel. (Beispiel: Gestickte Agraffe in Vierpaßform von der Braunfelser Kasel des Fürsten Solms, Abb., Zeitschrift f. christliche Kunst, 1903, 207. Englische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.)

Digitized by Google

Solche paramentischen Entwürfe wurden dann von den Goldschmieden übernommen und vielfach mit Emailmalerei und Edelsteinschmuck ausgestattet. (Vgl. Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné, II, Pl. XLVIII. Joseph Braun: Pluvialschließen der Stiftskirche zu Tongern, Zeitschrift f. christliche Kunst, 1904, 245 fg.)

Allmählich, besonders im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts, gab man die farbige Belebung der Scheiben auf, der figürlichen Arbeit aus vergoldetem Kupfer oder Silber wurde die Hauptbedeutung beigemessen. Durch Fialen und Baldachinüberdachungen vertikal gegliedert, bekamen die Schließen einen architektonischen Charakter. (Beispiele: Hirth's Formenschatz, 1906, 15 und 123, zwei Aachener Schließen, Abguß der ersten (K. G. 663) im Germanischen Museum. Katalog der Sammlung Felix, 1886. Heideloff: Stilformen des Mittelalters, H. IX, Pl. III. Bock: Das heilige Köln, 1858, VIII, S. 32. Braun: Liturgische Gewandung, 332 fg. Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen: Agraffe von 1487 im Mindener Dom. Das Germanische Museum besitzt aus der Spätzeit der Gotik ein kupfervergoldetes Monile (K. G. 611), das in kreisrunder Umrahmung unter Baldachinen die Madonna zwischen Katharina und Barbara enthält.)

Im Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts trat die vertikale Einteilung und Überhöhung wieder zurück: eine runde, rosenförmig um die Mitte konzentrierte Anordnung entsprach dem beruhigten Formensinn der Renaissance. Aber die gotische Tradition wirkte noch immer nach und arbeitete sich im Verlaufe der Zeit immer wieder durch. Auch unsere Neuerwerbung ist ein Beispiel für das lange Nachleben mittelalterlicher Formen innerhalb der kirchlichen Kunst.

Digitized by Google

EIN BILDNIS GEORG PHILIPP HARSDÖRFERS VON GEORG STRAUCH.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit 2 Tafeln).

Die 300. Wiederkehr des Geburtstages des Begründers des Pegnesischen Blumenordens Georg Philipp Harsdörfer am 1. November 1907 gab uns Veranlassung, zur Erinnerung an diesen vielseitigen, ungemein tätigen und seiner Zeit einflußreichen Literaten eine Ausstellung zu veranstalten. Wir kamen damit zugleich einem Wunsch des jetzigen 1. Vorstandes des Pegnesischen Blumenordens, des Herrn Hofrats Dr. Wilhelm Beckh, entgegen. Unser Bestreben war dahin gerichtet, ein zusammenfassendes Bild des Wirkens und der Persönlichkeit des Dichters zu geben, unter Berücksichtigung der Zeit, in der er gelebt, und nicht zum mindesten des Ordens, den er gestiftet. Wir konnten aus verschiedenen Besitzständen ein reichhaltiges Material zusammentragen. Zum größten Teil wurde es unserem Kupferstichkabinett und unserer Bibliothek entnommen. Nicht gering war auch die Stoffülle, welche uns die Nürnberger Stadtbibliothek bot. Hinzu kamen Gegenstände verschiedener Art aus dem Besitz des Pegnesischen Blumenordens selbst, aus der bei uns verwahrten Bibliothek der Paul Wolfgang Merkelschen Familienstiftung und aus der Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg. Über die Ausstellung ist im Zusammenhang an anderer Stelle berichtet worden[1]). Auch wurde ein handschriftliches Verzeichnis aller ausgestellt gewesenen Gegenstände angelegt. Ich kann darum davon absehen, Näheres über die Ausstellung zu bringen, und mich unmittelbar meiner vorliegenden Aufgabe zuwenden.

Selbstverständlich mußte unser Ziel neben anderem darauf gerichtet sein, soweit es möglich war, alles zu vereinigen, was eine porträtmäßige Vorstellung des Dichters gibt. A priori schien zu erwarten zu sein, daß hierbei die längst bekannten und wiederholt reproduzierten Bildnisse wieder ans Tageslicht kommen würden, und daß sich nach dieser Richtung etwas Neues nicht finden lassen würde. Doch dem war nicht so; denn bei der Durchsuchung der umfangreichen Porträtsammlung der Bibliothek der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung stießen wir unvermutet auf ein bisher gänzlich unbekanntes und, was das Wichtigste war, originales Porträt. Es ist eine getuschte Federzeichnung, in der Mitte unten bezeichnet: „G. Strauch. fec: 1651." Damals war der Dichter 44 Jahre alt und stand also in der Vollkraft seines Lebens. Sieben Jahre später raffte ihn der Tod dahin. Wir haben also eine Darstellung vor uns, welche uns Georg Philipp Harsdörfer mit voll ausgeprägten Gesichtszügen, die späterhin wenig Veränderungen mehr erfahren haben

1) Fränk. Kurier, Abendausgabe vom 6. November 1907 (Nr. 569).

Digitized by Google

werden, zeigt. (Taf. XX). Er ist als Brustbild gegeben, das von einem breiten achteckigen Rahmen umschlossen wird. Das Antlitz ist dem Beschauer fast en face zugewandt, während der Oberkörper nach links (vom Dargestellten aus) gedreht ist. Das Gesicht ist rund und fleischig, die Nase wenig gekrümmt und energisch ausgebildet. Die unteren Augenlider treten mäßig schwer hervor. Die Augenbrauen sind im Bogen hinaufgeschwungen, so daß die darunter liegende Partie als breite Fläche erscheint. Alles das deutet auf einen stark entwickelten Körper hin. Ein kleiner Schnurrbart deckt die Oberlippe. Ein kurzer Knebelbart umzieht das Kinn. Der Hals tritt unter den Kinnbacken fleischig heraus. Die vollen Gesichtszüge deuten, wenn dies erlaubt ist zu sagen, auf Wohlhabenheit und Gesundheit hin. Das Haupthaar ist in der Mitte gescheitelt und wallt beiderseits in welligem Lockenfluß bis auf die Schultern herab. Ein breites, beiderseits gefranstes Band geht von der rechten Schulter nach der linken Hüfte herab. Unterhalb der Schnalle hängt, scheinbar an einem besonderen, um den Hals getragenen Bande, ein ovales Medaillon mit dem Symbol der fruchtbringenden Gesellschaft, dem Palmbaum. Der Untergrund ist licht getuscht und durch quergelegte Parallelschraffuren gegliedert. Der Oberkörper endet nicht unmittelbar an dem Rahmen, sondern wird von diesem durch einen leeren Streifen getrennt, auf dem ebenso wie auf dem Rahmenband, welches das Bildnis als Achteck umschließt, Schrift angebracht werden sollte. Der Künstler hat jedoch hiervon abgesehen. Seine Aufgabe bestand lediglich in der getreuen Darstellung und dem Arrangement im Ganzen; alles übrige war Sache des Stechers. Als äußerer Abschluß dient ein rechteckiger Rahmen, den eine dünne Federlinie umgrenzt. In den oberen Eckzwickeln hat der Künstler rechts das Wappen, links die Helmzier Harsdörfers angebracht, beide mit flatternden Bändern verziert. Das untere Stück des Bildes wird von einer perspektivisch gestellten Tischplatte eingenommen. Auf dieser bemerken wir links ein Buch mit geöffnet darauf liegender Uhr, rechts auf einem vorn umgebogenen Stück Papier einen dreischenkligen, aufrecht gestellten Zirkel. Rechts von diesem wird das Ende einer Papierrolle, links der untere Teil eines scheinbar zylindrischen Gefäßes bemerkt. Oberhalb der erwähnten Inschrift endlich liegen ein Messerchen und eine Feder.

Die Darstellungsart ist eine flotte. Die Konturen sitzen fest und sicher. Das Gesicht ist sprechend im Ausdruck. Entschieden darf dieses Porträt den besseren Bildniszeichnungen der Zeit beigezählt werden. Das Arrangement im Ganzen ist ein glückliches und ansprechendes.

Als Verfertiger dieses Bildnisses hat sich, wie schon bemerkt, Georg Strauch genannt, ein Künstler, der sich als Maler, Kupferstecher und Emailmaler betätigte[2]).

2) An Literatur über diesen ist zu verweisen auf: Andreas Gulden's Fortsetzung der Johann Neudörferischen Nachrichten von berühmten Künstlern und Handwerkern im 17. Jahrhundert in der Ausgabe von Lochner, S. 203 u. 231. — Joh. Gabriel Doppelmayr, historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 233 u. 234, unter Berücksichtigung der Zusätze in seinem Handexemplar, das unsere Bibliothek besitzt. — Nagler, neues allgemeines Künstler-Lexikon, XVII, S. 465 u. 467. — Nagler, Monogrammisten III, Nr. 370, 384 u. 2913. — Andresen, der deutsche Peintre-Graveur V, S. 140 ff. — Allgemeine deutsche Biographie, Bd. XXXVI, S. 527 u. f. — Hans Bösch, die Nürnberger Maler, ihre Lehrlinge, Probestücke, Vorgeher u. s w. von 1596—1659, in den Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1899.

Digitized by Google

Er wurde am 17. September 1613 in Nürnberg geboren, wo er wirkte und am 13. Juli 1675 starb. Rée irrt wohl nur, wenn er in seinem Artikel über Georg Strauch in der Allgemeinen deutschen Biographie 1673 als Todesjahr angibt. Gerade das Bildnis des Meisters von unbekannter Hand, das er im Auge hat, nennt 1675 als Todesjahr. Übrigens ist dieses Bildnis recht herzlich schlecht. In jeder Hinsicht steht es als eine mindere Leistung da, vollkommen abfallend gegen das reizende kleine Porträt mit der Pelzmütze, das der Künstler im Jahre 1655 eigenhändig radierte, und das er mit folgender Devise versah: „Gott ist meines Lebens Krafft, Sein Wort meiner Seelen Safft". Eines der Exemplare dieses Selbstbildnisses, welche sich in der Porträtsammlung der Bibliothek der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung befinden, trägt folgenden handschriftlichen Vermerk: „Georg Strauch fecit 1655. Ohl und Schmeltz Mahler in Nürenberg raddierte auch 1675". Der Drang zur Kunst soll sich frühzeitig in ihm geregt haben. Wie Doppelmayr berichtet, illuminierte er „die mehreste biblische Figuren schon in dem 10. Jahr seines Alters, ohne daß er die geringste Anweisung zuvor darinnen gehabt, so fein, daß sich viele darüber verwundert". Sein Lehrmeister wurde Johann Hauer, zu dem er 1626 (1628) „zur Beförderung seines guten Intents" ging. Weil er kein Lehrgeld gab, mußte er sich auf sechs Jahre zu diesem verdingen. Unterrichtet wurde er im Malen und Radieren. Er machte so gute Fortschritte, daß er schon im Jahre 1635 sein Probestück fertigen konnte, bestehend in der Darstellung des heiligen Sebastian, wie selbiger an einen Baum angebunden. Meister wurde er am 8. September dieses Jahres. 1647/51 und 1654/58 war er Vorgeher der Malerzunft. 1651 wurde er zum Genannten des größeren Rats gewählt. 1667 wurde er Kirchner bei St. Sebald. Er war also angeschrieben: „Der erbar und fürnehm Georg Strauch Mahler u. Contrefeyer, auch diese Zeit verordneter Kirchner bey S. Sebald auf der vördern Füll". Seine Frau war den 28. Mai 1682 folgendermaßen angeschrieben: „Die erbar und ehrntugendsame frau Magdalena des erb: und fürnehm Georg Strauchen Mahlers u. Contrefeyers auch verordneten Kirchners bey S. Sebald hinterlassne wittib, unterhalb St. Lorenzen". Georg Strauch war ein Sohn des Hans Strauch, der als Visierer bezeichnet wird[3]).

Was seine künstlerische Wirksamkeit betrifft, so genügt es für den vorliegenden Zweck, wenn ich mich auf einige allgemeine Angaben beschränke. Zunächst war er als Radierer tätig. Als solcher wird er geschätzt. Seine Blätter sind zum Teil selten. Andresen zählt deren 33 auf, darunter 16 Porträts. Als Maler fertigte er historische Darstellungen und Bildnisse. Für die letztgenannte Seite seiner Tätigkeit besitzen wir ein hübsches Beispiel in dem auf Holz gemalten Kniebild einer unbekannten Nürnbergerin mit einer Flitterhaube vom Jahre 1664, das außerordentlich zierlich durchgeführt ist und fast einer Miniature gleicht. Es mißt nur 23 cm in der Höhe und 18 cm in der Breite[4]). Einen besonderen Ruf genoß er als Emailmaler. Es heißt von ihm: „Malte gar klein Ding von Schmelzglas auf Gold". Bei Doppelmayr lesen wir: „absonderlich aber war er in der Mahlerey mit

3) Siehe Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance, II. Nr. 2615. Dort heißt es zum 1. Nov. 1613: „An statt Christoff Reingrubers soll man Hansen Strauchen zu einem geschwornen visierer annemen".

4) Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde, 3. Aufl., Nr. 834.

Digitized by Google

Gummi-Farben und im Schmeltz-Wercke oder in dem so genannten Emailliren trefflich geübt, und bemühet viel schönes davon zum Andencken zu hinterlassen, welche man noch bis dato als treffliche Kunst-Stücke in hohen Werth hält". Andresen und Rée führen Proben seines Wirkens auf diesem Gebiet an, die sich damals in der Kunstkammer in Berlin und im Belvedere zu Wien befanden. Ganz besonders groß aber ist die Zahl seiner Zeichnungen, die er für den Stich im Einzelblatt und in Büchern schuf. Sie bestehen in Historien, Landschaften, Grotesken, Emblemen, auch Inschriften und Sentenzen. Neben anderem war er als Illustrator für verschiedene geistliche Schriften des bekannten Predigers Joh. Mich. Dilherr tätig, was zu bemerken deshalb nicht unwichtig ist, weil er bei einer dieser Gelegenheiten auch mit Georg Philipp Harsdörfer in Berührung kam, was für diesen Veranlassung geworden sein mag, gerade durch ihn sein Bildnis als Vorlagezeichnung für den Kupferstich fertigen zu lassen. Zu Joh. Mich. Dilherr's evangelischer Sonntags-, Fest- und Epistelpostill nämlich, welche dieser die Sabbaths-Ruhe benannte, hat Georg Philipp Harsdörfer die Sinnbilder erfunden und diese dann unser Georg Strauch gezeichnet. Ich entnehme diese Notiz unserem mit zahlreichen handschriftlichen Zusätzen versehenen Handexemplar von Doppelmayr, bei der mir jedoch die Angabe des Jahres der Herausgabe dieses Buches (1674) etwas zweifelhafter Natur zu sein scheint. Die Zahl der religiösen Embleme dieses Werkes wird auf 182 angegeben. Der Stich zu ihnen rührt von Melchior Küssell her. Weiter zeichnete Strauch viele Bildnisse, die von Sebastian Furck, Bartholomeus Kilian, Andreas Khol, J. F. Leonhart, Jak. Sandrart, Jak. Schollenberger, Corn. Nic. Schurz, Matthaeus Küssell u. a. m. in Kupfer gestochen wurden. Zu diesen gehört auch das vorliegende Porträt Georg Philipp Harsdörfers, das in allem deutlich darauf hinweist, daß es eine nach dem Leben gezeichnete Vorlage für einen Stich ist. Dieser wurde von Andreas Khol in Kupfer gebracht.

Wie verhält sich nun der Khol'sche Stich unseres Harsdörfer-Porträts zu der Strauch'schen Originalzeichnung? Wir müssen uns näher mit dieser Frage beschäftigen, weil es von Wichtigkeit ist festzustellen, ob uns in den verschiedenen allgemein bekannten und oft reproduzierten Bildnissen Georg Philipp Harsdörfers sein charakteristisch physiognomischer Gesichtsausdruck getreu und wahr überliefert worden ist. Vorweg ist noch zu bemerken, daß der Stich des Andreas Khol, wie aus der Unterschrift geschlossen werden darf, eine Widmung des bekannten Nürnberger Kupferstechers, Kunsthändlers und Verlegers Paul Fürst an den Dichter ist; denn nur auf diesen können die beiden Initialen P. F. gedeutet werden. Bei der Vergleichung der Zeichnung und des Stiches sehe ich von äußerlichen Abweichungen wie auch von einer Erklärung des Beiwerks in den Zwickeln links und rechts unten ab und beschränke mich lediglich auf das, worauf es mir hier ankommt, auf das Antlitz des Dichters, wie es hier und dort wiedergegeben erscheint. Zug um Zug läßt sich konstatieren, daß der Stecher die feinen Gesichtszüge vergröbert, entstellt und verdorben hat. Die hohe Stirn des Originals ist im Stich (Taf. XXI) niedriger gegeben, sie ist in die Breite gezogen und mehr nach vorn herausgedrückt. Die Folge davon ist, daß das volle lockige Haupthaar nicht mehr in seiner bezeichnenden Weise herabflutet. Der Scheitel sitzt verkehrt, wodurch bewirkt ist, daß die Natürlichkeit des, wenn ich so sagen darf, künstlerischen Haararrangements in eine

Digitized by Google

steife Symmetrie verkehrt ist. Durch diese Veränderung ist dem Antlitz, wie wir es in der Zeichnung dargestellt finden, eines seiner wichtigsten Merkmale genommen worden. Ganz anders wirkt ferner die Behandlung der Augen hier und dort. Zwar treten die Augen auch in der Zeichnung etwas schwer markiert aus den Höhlen heraus. Doch ist der Schwung der Lider hier weit mehr gerundet. Das obere Lid ist auch nicht so breit und lastet darum nicht so schwer. Das untere Lid liegt nicht so plastisch auf, wie wir es auf dem Stich sehen. Hinzu kommt, daß die Augenbrauen viel freier hinaufgezogen sind. So ist der Effekt in der Kupferstichwiedergabe ein ganz anderer. Die Verzeichnung, die Verschiebung der charakteristischen Lagen der Linien in den Augenpartien, die übertriebene Herausarbeitung ins Plastische hat dem geistreichen Zug, den das Antlitz des Dichters in der originalen Zeichnung zur Schau trägt, in ganz bedenklicher Weise Abbruch getan. Der Stecher hat etwas ganz anderes daraus gemacht. Auch die Form der Nase hat er verändert. Der Rücken ist in Wirklichkeit höher und im oberen Teil energischer ausgeprägt. Die Partie zwischen Nase und Mund wirkt dadurch, daß die Haare des kleinen Schnurrbarts aufwärts gekämmt und die neben den Nasenlöchern beginnenden Wangenfalten stärker hervorgekehrt sind, im Stich ebenfalls anders als im Original. Überhaupt hat das ganze Antlitz eine mehr länglich-ovale Form bekommen, während es auf der Zeichnung mehr in die Breite geht. Das Fleisch der Gesichtsteile ist ferner bei weitem nicht so straff gespannt; es ist weicher und voller. Die offensichtliche Unfähigkeit des Stechers gegenüber seiner Vorlage, die sich in allem als künstlerisch bedeutsam erweist, hat so ein Bild zuwege gebracht, das nicht im Entferntesten den Feinheiten der Zeichnung gerecht geworden ist. Es ist eine Wiedergabe, die sich nur in dem allgemeinen Gesamteindruck dem Original nähert, aber in den wirklich charakteristischen Einzelheiten auf Treue der Durchführung nicht den geringsten Anspruch erheben darf. Der Stich ging in zahlreichen Exemplaren in die Welt hinaus und bestimmte für die Folgezeit die Vorstellung von der äußeren Persönlichkeit des Dichters. Die originale Zeichnung aber, die allein das richtige Abbild bringt, war nur einmal vorhanden. Sie blieb verschollen, um erst vor kurzem durch einen Zufall wieder ans Tageslicht zu kommen. Beide sind zugleich ein Beweis für die Richtigkeit des allgemeinen Satzes in Naglers Monogrammisten: „G. Strauch lieferte auch Zeichnungen zum Kupferstiche, welche aber nicht gut übertragen wurden".

Der Porträtstich des Andreas Khol, welcher Künstler im Jahre 1656 starb, wurde die Quelle weiterer Übel, denn es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, daß auf ihn der erst nach dem Tode des Dichters geschaffene Stich des Jakob von Sandrart zurückgeht. Zwar heißt es links unten auf dem letzteren „G. Strauch delin:", aber ein Vergleich der drei Blätter lehrt, daß diese Notiz nur insofern Berechtigung hat, als Sandrart nur indirekt, nämlich durch das Porträt des Andreas Khol auf die originale Darstellung zurückging. Eine neue Zeichnung des Georg Strauch scheint mir hier nicht vorzuliegen. Die Veränderungen, welche Sandrart vornahm, sind nämlich nur äußerlicher Natur. Er kleidete den Dichter in die Tracht eines Nürnberger Senators, welche Würde er ja einnahm, und umschloß sein Bild mit einem ovalen Rahmen, der in einer Pilasterstellung mit größeren allegorischen Figuren und kleinen Darstellungen ruht. Die Gesichtszüge behielt er bei, sie je-

Digitized by Google

doch noch weiterhin verflachend und vergröbernd. Hierdurch entfernte sich das von ihm geschaffene Bildnis noch weiter von der gezeichneten Vorlage. Der Charakter des Urbildes wurde in fortschreitender Skala entstellt, verwischt und verdorben. So darf der Sandrartsche Porträtstich, zu dem sich die originale Kupferplatte jetzt als Depositum des Pegnesischen Blumenordens bei uns befindet, auf Treue und Zuverlässigkeit der Wiedergabe im Grunde genommen noch weniger Anspruch erheben als das Blatt des Andreas Khol. In weit geringerem Maße aber gilt dies noch von dem auf den ersten Blick täuschend ähnlichen Nachstich, den der Nürnberger Kupferstecher Augustin Christian Fleischmann zu Ende des 17. Jahrhunderts nach dem Sandrart'schen Porträt schuf. Auch er fand nichts Verwerfliches darin, wenn er seinem Blatt ein „G. Strauch delin." beifügte und dabei in Wirklichkeit nicht auf die Zeichnung, sondern auf den bereits sekundären Stich Sandrarts zurückging. Die damalige Zeit war in derlei Dingen nicht so ängstlich, wie man es heute zu sein gewöhnt ist; auch der Nachstich hatte damals noch nicht, oder wenigstens nicht immer, den Beigeschmack des Unerlaubten und Verbotenen.

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

(Fortsetzung.)

X.

Verbleiben wir bei der Betrachtung der Renaissanceschränke gleich bei dem zuletzt behandelten Stollenschränken aus dem Rheinland und Westfalen, so ist eine konstruktive Weiterbildung kaum zu bemerken. Der Schrankkasten steht je nachdem auf vier oder sechs Stollen, die sich um die Hälfte verringern, wenn die Rückwand des Kastens bis zum Boden oder dem unteren Querbrett heruntergezogen ist. Der Schrank ist ganz regelmäßig als rechteckiger Kasten gebildet, die Vorderfläche zwei- oder dreigeteilt mit zwei Türen im ersteren, mit einer mittleren oder zwei seitlichen im letzteren Falle.

Das Museum besitzt von rheinischen und westfälischen Stollenschränken eine schöne Reihe meist in guter originaler Erhaltung. Die rheinischen Schränke, die wie ihre spätmittelalterlichen Vorfahren, mit ihren flandrischen und französischen Genossen in naher verwandtschaftlicher Beziehung stehen, sind durchaus in Eichenholz gearbeitet; die allein gezierten Vorderflächen, gelegentlich auch die Vorderstollen sind mit reicher ornamentaler und figürlicher Schnitzerei bedeckt.

Beginnen wir mit dem schönsten Exemplar (Abb. 121 u. 122). Es wurde von dem bekannten Möbelhändler und Restaurator Möst in Köln bei einem Bauern in Wanne aufgefunden und von A. v. Essenwein 1883 in unrestauriertem Zustand für das Museum erworben. Es wurde dann von Möst in verhältnismäßig schonender Weise wiederhergestellt. Wenn Essenwein (Mittlg. d. Germ. Mus. Bd. I S. 182 f. u. Tafel XIII) in seiner Besprechung des Stückes dasselbe um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts ansetzt, so dürfte nach dem echten Frührenaissancecharakter des Ornaments, auch wegen der Kostüme der Medaillonköpfe diese Entstehungszeit um einige Jahrzehnte zu spät gegriffen sein. Ich möchte diesen Stollenschrank und seine beiden Genossen im Museum eher um 1560 datieren. Mit Recht betont aber Essenwein den gotischen Grundcharakter des Schrankes, der auch in den scharfen, feinen Profilierungen des Schreinerwerks, nicht nur in dem ganz nach außen gelegten Beschläge nachklingt. Ganz renaissancemäßig dagegen ist die in Entwurf und Ausführung gleich ausgezeichnete, geschnitzte Dekoration der Vorderstollen, der drei obern Schrank- und der beiden Schubladenfelder. Das feine künstlerisch Verständnis in der Behandlung der Verhältnisse und des Details geht weit über die oft übliche ungeschickte Übernahme von Ornamentstichvorbildern hinaus. Man beachte beispielsweise die verständnisvolle Verwendung des Akanthusblattwerks an

Digitized by Google

den Vorderstollen, die frisch er- und empfundene Art der Flächenfüllung mit von Maskarons, Panisken und Vögeln durchsetzten Blattwerks, oder die ausgezeichnete aufsteigende Kandelaberfüllung mit Putten des Mittelteils. Charakteristisch für die rheinischen Stollenschränke ist die Verwendung frei aus der Fläche heraustretender Brustbilder aus den Türfüllungen, die zugleich die Funktion der Türknäufe versehen sollten. Ob für diese eigenartige Büstenverwendung Frankreich oder

Abb. 121. **Westfälisch-rheinischer Stollenschrank. Mitte des 16. Jahrhunderts.**

Digitized by Google

Deutschland die Priorität gebührt, läßt sich bei dem angeführten gleichzeitigen Auftreten des Motivs in beiden Ländern schwer entscheiden.

Die Einteilung des Schrankes mit zwei Türen und einem unbeweglichen Mittelteil, darunter zwei Schubladen, ist die übliche. Ebenso die typische Verzierung

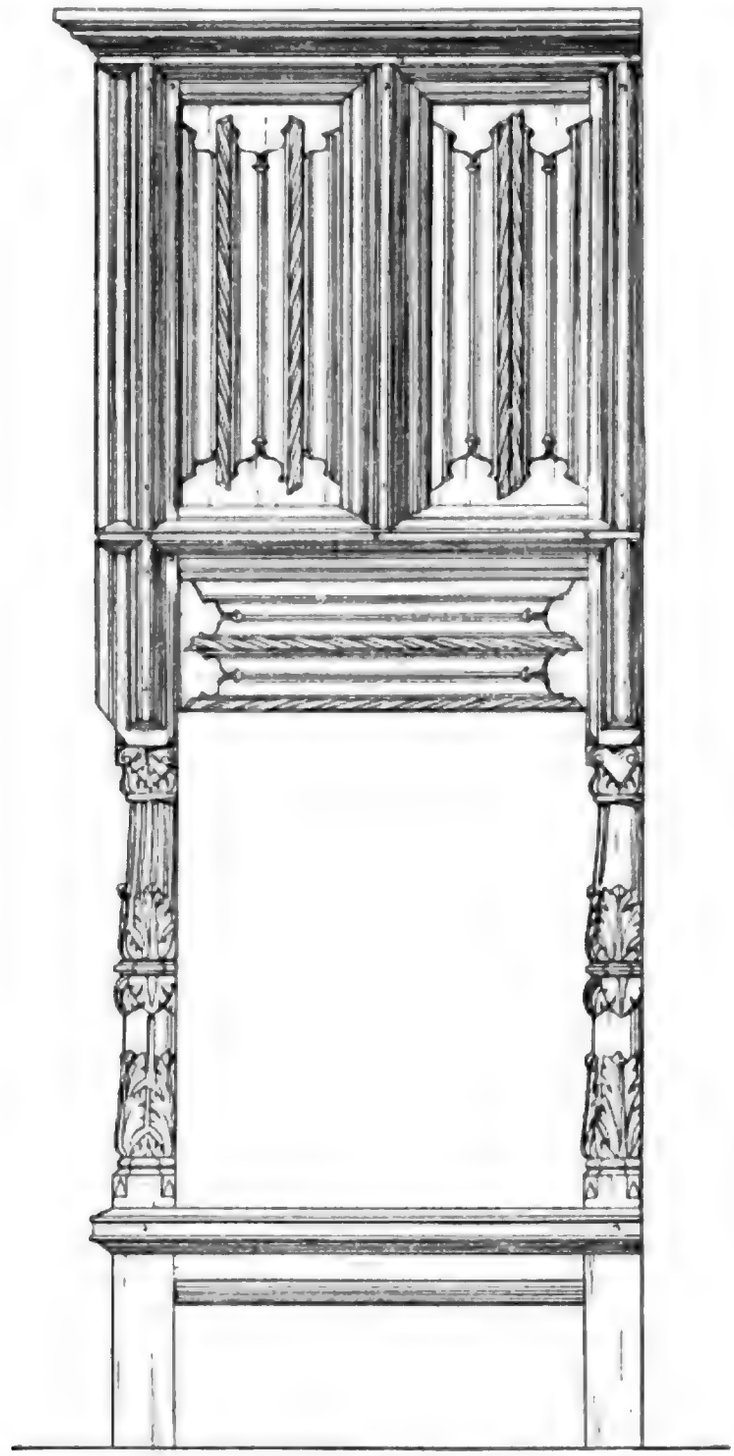


Abb. 122. **Seitenansicht des Schrankes Abb. 121.**

der Seiten mit Pergamentrollen, die nur durch Anbringung strickförmig gedrehter Rundstäbe in den Knickungen der Rolle etwas antikisiert erscheinen. Die Maße des Schrankes sind Höhe: 1,55, Breite 1,2 und Tiefe 0,58 m.

Digitized by Google

Dem eben besprochenen und abgebildeten rheinisch-westfälischen Stollenschrank steht ein weiterer der Sammlung sehr nahe. Der Schrankaufbau (zum großen Teil modern ergänzt) ist genau derselbe. Er hat dieselben (drei) Vorderfelder mit zwei Türen im eigentlichen Schrankkasten, darunter ebenso zwei Schubladen. Nur ist er breiter auseinandergezogen. Die Stollen und der gesamte Unterbau sind schwerer, nicht geschnitzt und kaum profiliert. Die Teilungsfüllung zwischen den Schubladen ist auch hier als eine Art „Hängestollen" mit Kropf gebildet. Die Profilierungen des bekrönenden Gesimses und der Umrahmungen nähern sich mehr der gotischen Formensprache, als derjenigen der Renaissance. Die Flachschnitzereien der Schubladenvorderseiten weisen Mascarons mit Blattwerk, die drei eigentlichen Schrankfüllungen, von denen die mittlere wesentlich schmäler als die beiden äußeren sind,

Abb. 123. **Vorderansicht eines rheinischen Stollenschrankes.**

Digitized by Google

in der Mitte sämtlich frei heraustretende Köpfe, links (vom Beschauer) den einer Frau, rechts und in der Mitte von Männern. Die Umrahmung bildet das übliche Blattwerk. Die Seitenteile haben in 3 Feldern Pergamentrollenverzierung. Die Ausführung ist eine sorgfältige, wenn auch nicht so meisterhaft, als beim vorhergehenden Stück.

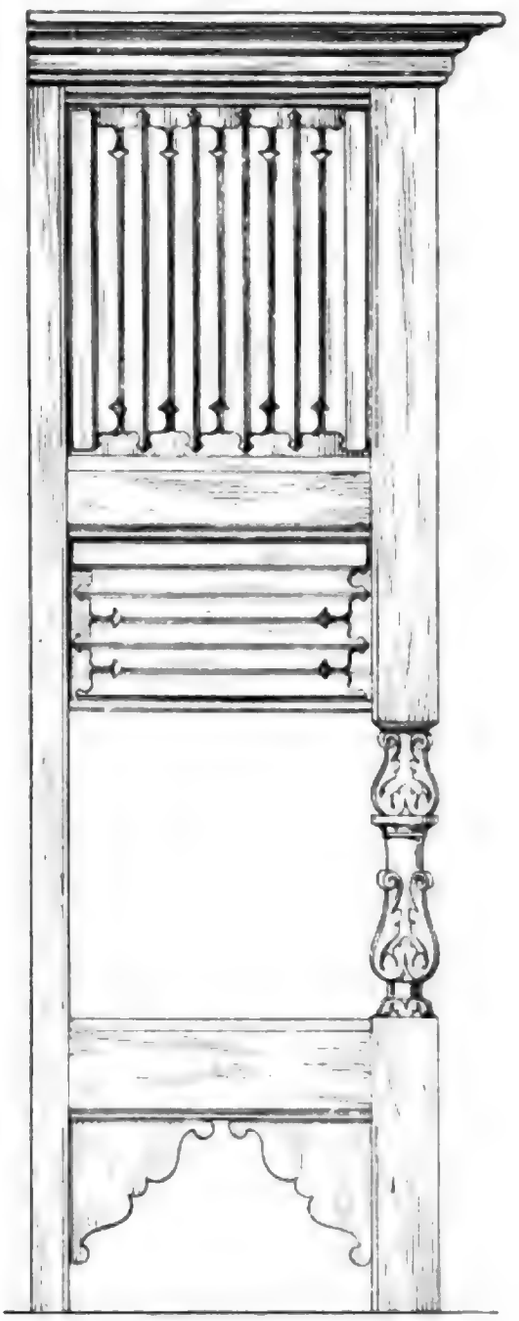


Abb. 124. **Seitenansicht des Schrankes Abb. 123.**

Die Schlösser fehlen, die wiederum, wie bei diesen Möbeln üblich, außenliegenden Türbänder sind in ähnlichen gotischen Formen gehalten, wie bei dem vorigen.

Derselben Gruppe und Zeit gehört ein kleinerer, von A. v. Essenwein schon Ende der sechziger Jahre in Köln bei einem kleinen Händler erworbener und nach dem Ankauf maßvoll restaurierter Stollenschrank (besprochen und abgebildet Mittlg. d. Germ. Mus. Bd. I S. 193 f. u. Tafel XIV) an, den die Abbildungen 123 und 124 in

Digitized by Google

Vorder- und Seitenansicht wiedergeben Er ist wesentlich kleiner (die Höhe beträgt 1,4, die Breite 0,88, die Tiefe 0,45 m). Die Dreiteilung des Schrankkastens ist hier so getroffen, daß auf ein breites Mittelfeld mit der Tür zwei schmale Seitenfelder treffen. Der seitlichen Pergamentrollenfüllungen sind es auch nur zwei, eine mit senkrechter und eine mit wagrechter Anordnung des Pergaments. Die geschnitzte Dekoration bewegt sich in den üblichen Formen mit den heraustretenden Medaillonbüsten in den Rahmenfüllungen und dem schon etwas flau und oberflächlich behandelten Blattwerk.

Einen sehr nahe verwandten, aber doch nicht gleichen Typus der Stollenschränke lernen wir in zwei Exemplaren aus Westfalen kennen, die ebenfalls der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstammen dürften. Gleich ist bei ihnen und den rheinischen Schränken das Material und die reiche Verwendung von Reliefschnitzerei; dieselbe erstreckt sich hier sogar auf alle gliedernden und tragenden Teile. Dies ergibt bei den in verhältnismäßiger Kleinheit durchgeführten überreichen Motiven ein etwas unruhiges, zum Teil sogar unklares Bild.

Das erste Exemplar ruht auf vier brettförmigen Stollen (die untere Querplatte mit den kurzen glatten Stollen darunter ist moderne Ergänzung), von denen die beiden vorderen in Reliefschnitzerei (nur auf der Vorderseite) als Säulen auf überhohen, mehrfach gegliederten Postamenten behandelt sind. Der Schrankkasten ist an der Vorderseite in drei Felder gegliedert, von denen das breitere mittlere die Türe mit originellem, gotisierendem Schloß enthält. Die schmalen Seitenfüllungen, durch breitere äußere und schmälere innere Pilaster abgegrenzt, haben aufsteigende kandelaberartige Kompositionen, von vielen kleinen Putten umspielt. Auf der Mitte des Kandelaberschafts hängt je ein Wappen (links vom Beschauer mit Schachbrettmuster, rechts mit drei ins Dreieck gestellten Rosen). Ähnliche, auf Ornamentstiche als Vorbilder deutlich hinweisende, aufsteigende Füllungen haben die in der Axe der Stollen laufenden Pilaster. Der Einfluß der in Technik und Geschmack weit durchgebildeteren Handwerksgenossen am Rhein läßt sich leicht erkennen. Eigenartig ist bei diesem Stück die Behandlung der Rundstäbe, die wo immer angängig ein strickartig gedrehtes, abwechselnd aus glattem Band und Perlstab zusammengesetztes Muster zeigen. (Abb. 125). Die Maaße betragen: 1,48 m Höhe, 1,01 m Breite, 0,55 m Tiefe.

Das zweite Exemplar, etwas kleiner, die Höhe beträgt 1,44, die Breite 1,03, die Tiefe 0,51 m, entfernt sich vom landläufigen Typus des Stollenschrankes etwas dadurch, daß der Schrankkasten sich ohne Trennung, ja sogar ohne Schlagleisten in zwei fast die ganze Breite einnehmende Türen öffnet. Das stark restaurierte Stück — Deckplatte mit Sims, Untergestell bis auf die skulptierten Vorderpfosten, und Seitenwände sind erneuert — zeigt in Anordnung und Ausführung mit seinem vorbeschriebenen Genossen sehr viel Ähnlichkeit. Besonders gut sind hier die stämmigen, mehrfach abgesetzten Vorderpfosten mit ihrer Akanthustabverzierung, dann die vielleicht ursprünglich gar nicht zu diesem Schrank gehörende Arabeskenfüllung der unteren Schublade. Die Arabeskenfüllungen der Türen, deren Mittelpunkt hier zwei aufgehängte, offenbar bürgerliche Wappen bilden, sind wesentlich schwächer. Das Schloßwerk ist demjenigen des in Abb. 125 wiedergegebenen ganz gleich.

Digitized by Google

Der lokalen und auch der stilistischen Verwandtschaft halber, sei ein weiterer Schrank aus den Rheinlanden angeschlossen, der den Stollenschränken fern steht. Er dürfte seiner ganzen Außenbehandlung nach im ursprünglichen Zustand ein eingebauter Wandschrank in Verbindung mit einer vielleicht gleichartig anschließenden Wandvertäfelung gewesen sein, wenn er nicht etwa gar in späterer Zeit (wohl aber nach dem Befund der einfachen Seiten- und Rückwand zu schließen vor dem 19. Jahrhundert) aus Teilen einer Vertäfelung zusammengefügt wurde. (Abb. 126.) Die Vorderseite ist dreigeschossig und im Ganzen in zwölf Felder geteilt, so symmetrisch, daß von einem ausgesprochenen Möbelcharakter eigentlich nicht die Rede sein kann. Die Entstehung des Schrankes dürfte in das Ende des 16. Jahrhunderts fallen. Das Hauptdekorationsmotiv des durch seitliche und mittlere Pilaster ge-

Abb 125. **Westfälischer Stollenschrank. Ende des 16. Jahrh.**

Digitized by Google

gliederten Schrankes sind in den umrahmten Füllungen der beiden Untergeschosse Spitzrauten, deren Inneres sechsmal eine in Blattwerk auslaufende Maske, einmal eine Schere und einmal eine Hausmarke in Verbindung mit der Zahl 4 aufweist. Die oberen vier Felder dagegen zeigen in reichen Laubwerkfüllungen die rheinischen Büstenmedaillon sin leider ziemlich beschädigtem Zustand. Der Schrank ist 1,88 m hoch, 1,85 m breit und 0,63 m tief.

Von weiteren norddeutschen Schränken wären nur noch zwei der Frührenaissance zuzuzählende Stücke der norddeutschen Tiefebene an dieser Stelle zu betrachten. Wirklich gotische Schränke, wie sie insbesondere im Lüneburgischen

Abb. 126. **Rheinischer Schrank Ende des 16. Jahrh.**

sich erhalten haben, besitzt das Museum nicht. Der Aufbau besteht bei diesen aus dem eingebauten Schrank entstandenen System aus einem in der Regel dreigeschossigem Gefach, wobei mindestens sechs einzelne durch eigene Türen verschlossene Fächer sich ergeben. Charakteristisch ist, daß bei dem im Mittelpunkt des Schrankes liegenden Fach, die Drehungsaxe der Tür nicht vertikal, sondern horizontal ist, so daß die geöffnete Tür eine zum Schreiben und dergl. geöffnete. oft noch durch ein

Digitized by Google

Abb. 127. **Niederdeutscher Schrank von 1550.**

Digitized by Google

originelles eisernes Gestänge gestützte horizontale Platte bildet. Ein merkwürdig, reich, wenn auch etwas derb geziertes Stück dieser Art, das den mittelalterlichen Aufbau noch beibehält — andere werden wir bei der späteren Besprechung der bäuerlichen Möbel vorfinden —, hat das Museum in einem mit der Jahreszahl 1550 versehenen großen Schrank aufzuweisen, der vielleicht in Schleswig-Holsteins eine Heimat hat. Der Schrank (Abb. 127) ist 3,12 m hoch, 1,62 m breit und 0,72 m tief. Der Schrank ist, wenn man ein schmales Schubladengeschoß hinzurechnet, viergeschossig. Das Untergeschoß mit zwei Gefachen, ist durch zwei größere Türen geschlossen, welche ebenso wie der trennende Rahmenstreifen mit Arabeskenfüllungen, die Türen außerdem mit männlichen Brustbildmedaillons in Flachrelief geziert sind. Darüber zwei Schubladen, deren Vorderseiten einen Spruch enthalten: JS(T) . CODT . MIT. VNS . WOL (soll heißen Wer) KAN . GEGEN . VNS. Das nächste Geschoß enthält zwischen zwei rein vegetabilischen Arabesken eine breite, nach unten aufklappbare Tür mit zwei geschnitzten Füllungen, dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradiese. Das oberste Geschoß enthält drei je mit einer Tür verschlossene Fächer, die durch schmale Pilaster getrennt sind; die Reliefs der Türen behandeln die Geschichte Simsons. Den oberen Abschluß bildet ein hohes, gebälkartiges Gesims, durch das die Pilaster des obersten Geschosses durchgekröpft sind. Über dem Gesims ein Aufbau mit einer Wappentafel, welche auch die Jahrzahl trägt und oben und an den Seiten mit Muschelhalbkreisen begrenzt wird, in deren Zentrum frei heraustretende männliche Büsten sich befinden. Die dekorativen Teile stimmen wohl in der etwas derben Durchführung, nicht aber stilistisch überein, so daß schon Zweifel an der Ursprünglichkeit des Schrankes in dieser Form und an der frühen Datierung aufgetaucht sind. Doch dürfte sich für die auffallende Verschiedenheit des figürlichen und des ornamentalen Schmuckes wohl die Erklärung finden lassen, daß an einer wahrscheinlich kunstarmen Stätte der Verfertiger für die ornamentalen Stücke verhältnismäßig gute graphische oder andere Vorlagen benutzen, während eine mehr handwerklich-bäuerliche Kunst mit den Köpfen und Figuren — vielleicht rohen Holzschnitten entnommen — nicht recht fertig werden konnte. Die zwischen Gotik und Renaissance schwankenden, reichen, verzinnten Beschläge, die Verwendung von breitköpfigen ebenfalls verzinnten Nägel an Stelle der üblicheren Holzzapfen, die Unterlassung jeglicher Verzierung an den trennenden Horizontalgliedern lassen nicht auf ein Kulturzentrum, etwa eine größere Stadt als Entstehungsort schließen.

Gleichen Kreisen dürfte der zweite in der eigentlichen Möbelsammlung des Museums sich befindende norddeutsche Schrank entstammen, den wir in Abb. 128 dargestellt sehen. Er ist sechsteilig mit vertikaler Mittelteilung, die durch sämtliche drei Geschosse hindurchgeht. Die einfache, aber sehr wirkungsvolle Dekoration wird einmal durch das sehr reichlich verwendete, gotisierende, durchbrochene und verzinnte Eisenbeschläg, das das dunkle Eichenholz merkwürdig belebt, dann durch die Schnitzerei der zahlreichen Füllungen gebildet. Der Aufbau ist sonst sehr einfach. In einem von einem unteren glatten Querbrett, zwei schmalen Pilasterfüllungen an den Seiten und einem kräftig profilierten oberen Abschlußgesims gebildeten Rahmen besteht die Vorderseite. Zwei für Niederdeutschland charakteristische aus der Schrankfläche vorspringenden Kufenbretter, in die die Seitenwände einge-

Digitized by Google

zapft sind, kommen hinzu. Die Horizontal- und Querverbindungen sind leicht ausgekehlt und mit einem abgesetzten Stab verziert. Die eingerahmten Türfüllungen, an den beiden Untergeschossen, je vier im oberen, je zwei für jede Tür,

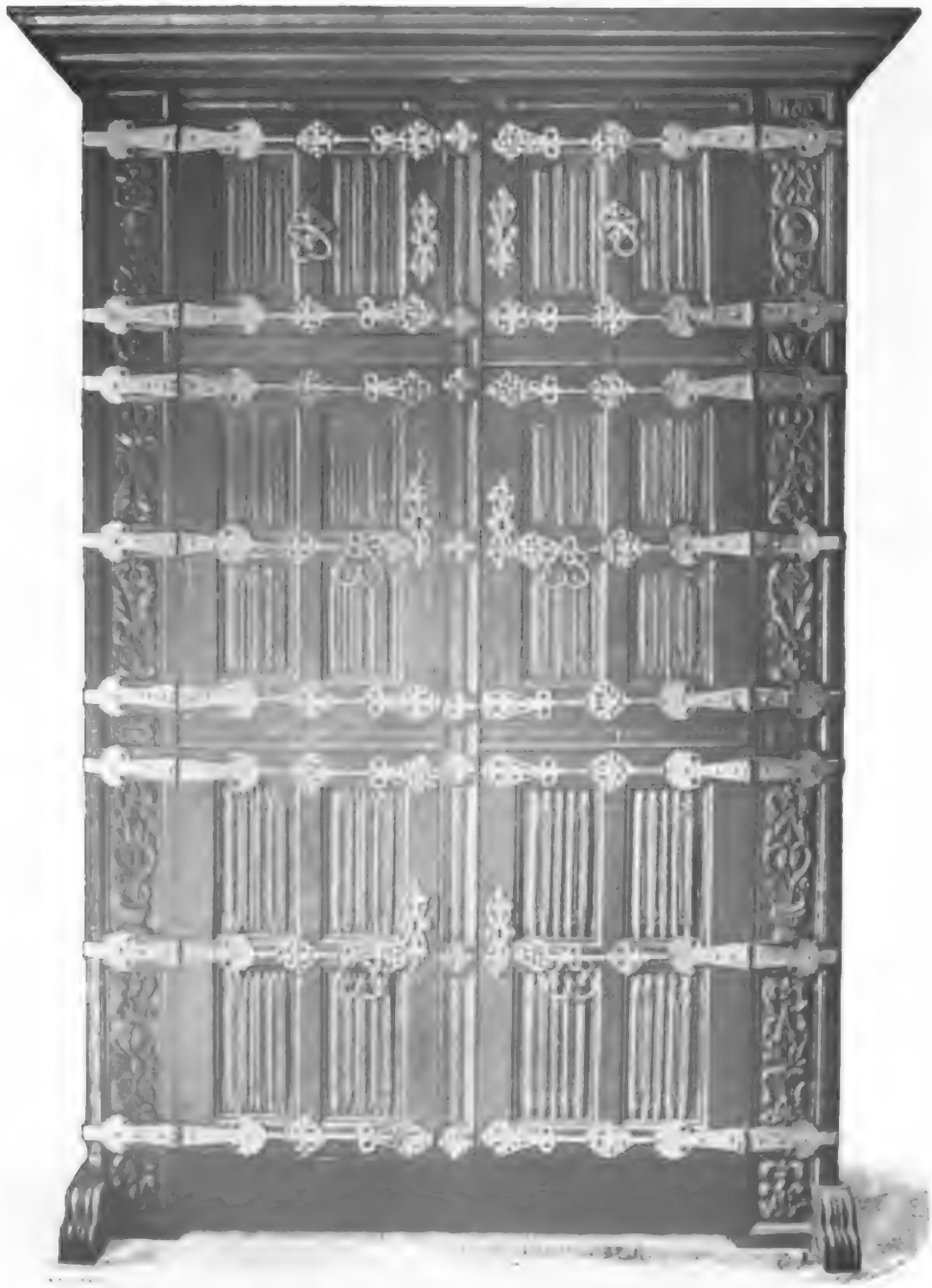


Abb. 128. **Niederdeutscher Schrank von 1566.**

zeigt gefälteltes Pergament in der für die Spätzeit und die niederdeutschen Gegenden bezeichnenden vielfach gebrochenen und sinnwidrig auch durchbrochenen

und an den Säumen ausgeschnittener Art. Die beiden Seitenpilaster haben aufsteigende Füllungen mit dem üblichen Ornamentenapparat in leidlich guter Ausführung. Am oberen Ende der Pilasterfüllungen befindet sich die Datierung: Anm. 1566. Die Maße betragen: Höhe 2,42 m, Breite 1,75 m, Tiefe 0,65 m. Die Gesamtwirkung ist eine ganz vorzügliche, wenn auch bei der Einzelbetrachtung diese norddeutschen Möbel an Sauberkeit des Entwurfs und der Ausführung den oberdeutschen ziemlich nachstehen.

Die Hauptgattung der oberdeutschen Schränke in der Frührenaissance, deren Blüte wir bis ins späte 16. Jahrhundert annehmen können, bleibt der doppelgeschossige Schrank. Die Geschosse sind oft lose aufeinandergesetzt, Sockel und Gesims leicht abnehmbar. Bei den engen Ausmaßen der Treppen und Türen der Bürgerhäuser jener Zeit war dies geboten, um die Aufstellung und den Transport zu erleichtern, zumal da die Dimensionen der Schränke dieser Art, in der Regel zur Aufnahme der mit dem zunehmenden Luxus immer ansehnlicher werdenden Vorräte der Leinenwäsche, ziemlich große waren. Im Gegensatz zu den oben betrachteten rheinischen und niederdeutschen Schränken ist der Aufbau im wesentlichen architektonisch. Wie im Mittelalter läßt der oberdeutsche Schrank das Vorbild des Hauses mit reich geschmückter Fassade durchklingen. Die Architektur der Schränke wird dabei immer reicher. Dieser Umstand geht Hand in Hand mit dem offenbaren Bewußtsein, daß der Inhalt den kostbarsten oder doch gepflegtesten Teil des hausfraulichen Besitzes enthält. So wird der oberdeutsche Schrank im Verlauf des 16. und auch noch des 17. Jahrhunderts das prunkvollste und repräsentativste Möbel des ganzen Hausrats. Es entsteht der Typus des Prunkschrankes, der dann auch außerhalb der bürgerlichen Familie in Amtszimmern und dergleichen Orten seinen Platz findet. Bekannt ist, daß die ganze deutsche Renaissance in ihrem späteren Verlaufe auch in anderen Zweigen — es sei nur auf die eigentliche Architektur, die dekorative Plastik, die Ofenkeramik hingewiesen — einen charakteristischen, schreinermäßigen Zug hat. Daß dieses üppige Wuchern der Holzarchitektur auf ihrem eigensten Gebiet, der Möbelkunst, und ihrem damaligen vornehmsten Repräsentanten, dem Schrank, in spitzfindig gekünstelten Ausdrucksformen noch vor Eindringen des eigentlichen Barockos besondere Triumphe feierte, kann daher nicht überraschen.

Von solchen erstaunlichen Schreinerkunststücken, wie sie manche Sammlungen aus dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts besitzen, hat das Germanische Museum zwar keine Exemplar aufzuweisen, dafür beginnt die Reihe der Entwicklung mit sehr seltenen frühen Exemplaren und läßt sich bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts ziemlich lückenlos an meist aus Nürnberg oder dessen Umgebung stammenden Stücken verfolgen

Der schönste und zugleich auch früheste Nürnberger Renaissanceschrank stammt aus dem Jahre 1541 (Abb. 129). Zugleich gehört er zu dem frühesten Besitz des Germanischen Museums, nämlich zu der Sammlung des Begründers der Anstalt, Freiherrn H. v. Aufseß. Der spätmittelalterliche Grundtypus ist völlig beibehalten. Zwei völlig gleiche Geschosse werden durch eine Mittelabteilung mit zwei Schubladen getrennt; die Gesamtheit der Behälter steht auf ziemlich hohem Untersatz und wird von einem ebensolchen Aufsatz bekrönt. Beide Teile sind im Gegensatz zu den meist durchbrochenen gotischen Untersätzen und Galerien ge-

schlossen gehalten. Die Übertragung der Renaissanceformen auf den gotischen Kern ist in vollkommener Weise gelöst. Die ungemein sichere Behandlung aller Verhältnisse, die vollkommene Beherrschung aller Zierformen, wie der Profilierung im neuen Stil, die vornehme und phantasievolle Zeichnung der geschnitzten Füllungen und der umrahmenden Teile verraten den Entwurf eines hervorragenden Künstlers, dem auch die saubere Ausführung entspricht. Es lag in Berücksichtigung

Abb. 129. **Nürnberger doppeltgeschossiger Schrank um 1540.**

dieser Umstände nahe, an Peter Flettner zu denken, doch dürfte bei der gegenwärtigen Sucht, jede nur irgendwie bedeutende Leistung der deutschen Frührenaissance mit diesem Namen in Beziehung zu bringen, einige Vorsicht geboten sein. Die Dekoration schwelgt förmlich in den neuen von Italien herübergekommenen Formen.

Digitized by Google

Man beachte den klassizistischen Zug, der dieser frühesten Zeit deutscher Renaissance eignet, in der Verwendung von Zahnschnitten, Eierstäben und Blattkränzen, dann von dorischen Triglyphen und Metopen mit Stierköpfen. Im geschnitzten Relief wiegen aus Vasen aufsteigende Pflanzenkompositionen vor. Aber auch die ganz quattrozentistischen gekreuzten Wappenschilder, die Behandlung des Blattwerks in der spätrömischen Formengebung verrät genaue Kenntnis der italienischen

Abb. 130. Nürnberger Renaissanceschrank; Mitte des 16. Jahrh.

Kunst. Der Kern des Schrankes ist nach oberdeutscher Sitte in weichem Holz ausgeführt. Die Schnitzereien sind in Eichenholz, die noch gotisch breitflächigen Rahmen der Türen mit hellerem Eschenholz fourniert. Mit Recht hat A. v. Essenwein, der diesen und den folgenden Schrank in den Mitteilungen des Germanischen Museums Bd. I S. 238 ff. Tafel XVI beschrieb und abbildete, auch auf die seltene Stilein-

heitlichkeit sogar in den ausnahmsweise in reiner Renaissance ausgeführten Beschlägen — nur die Schlüsselbleche und Zuggriffe liegen auf der Außenseite — hingewiesen.

Die Höhe des Schrankes beträgt 2,35, die Breite 1,75, die Tiefe 0,58 m. Die Jahreszahl der Entstehung (1541) ist auf einem Täfelchen im Mittelpilaster des oberen Stockwerkes angebracht.

Sehr ähnlich ist diesem ein weiterer Schrank (Abb. 130). Man könnte fast glauben, er sei in derselben Werkstatt entstanden, nur daß die feine künstlerische Empfindung doch etwas geringer ist. Der Aufbau gleicht dem vorigen vollkommen. Einfacher ist er nur darin, daß eine Vertikalteilung der Schrankgeschosse nicht mehr stattfindet. An Stelle des trennenden Pilasters mit Füllungen ist eine einfache Türschlagleiste mit Querpfeifen und Rauten getreten. Auch die Füllungen der Türen mit einer architektonischen, nicht ganz organischen Bogenstellung harmonieren nicht ganz mit dem reichen Kandelaber und Blattfüllungen der umrahmenden und trennenden Teile, die wieder von trefflichem Entwurf sind. Ein noch antikisierenderes Gepräge erhält der Schrank durch das Aufsetzen eines flachen tempelartigen Giebels mit geschnitzter Giebelfüllung. Aber z. B. die ganz schreinermäßige Behandlung des Hauptgesimses verrät das Fehlen eines einheitlichen künstlerischen Entwurfes, ebenso wie die Türfüllungen. Es ist offenbar alles aus zweiter Hand. Der Schrank ist wie sein vorherbeschriebener Genosse, als dessen wenig jüngerer Bruder er wohl angesprochen werden kann, Nürnberger Ursprungs und wurde vor etwa vierzig Jahren von dem bekannten Erforscher der deutschen Renaissance Professor A. Ortwein bei einem kleinen Antiquar gefunden und von Essenwein für den für heutige Verhältnisse fast lächerlich geringen Preis von 80 Gulden s. W. für das Museum erworben. Er ist 2,6 m hoch, 1,75 m breit und 0,60 m tief.

Der dritte Schrank dieser Art ist nach seiner künstlerischen Wirkung der geringwertigste. Als Ausgangspunkt einer neuen nun anbrechenden Entwicklung aber ist er wichtig. Er besteht aus zwei gleichen Stockwerken mit je zwei annähernd quadratischen Türen, deren Rahmenwerk wie bei den vorangehenden in Gehrung geschnitten ist (Eschenholzfournier), während die hochrechteckigen Füllungen in in Eichenholz geschnitzt eine über einem architektonischen Sockel sich aufbauende Blattwerkfüllung in breiten krautartigen Formen zeigen. Der niedrige nicht über den gesamten Schrankaufbau heraustretende Sockel enthält, durch ein kleines geschnitztes Mittelstück getrennt, zwei einfache Schubladen. Die Türen, nur durch eine verhältnismäßig einfache Schlagleiste getrennt, werden in beiden Geschossen von verhältnismäßig breiten pfeilerförmigen Feldern begrenzt, vor denen dünne, nicht gerade schön gebildete toskanische Säulen auf vor dem Unterbau herausgekröpften Sockeln stehen. Das schwere, den Schrank abschließende Gebälk ruht, vor die Fläche der Vorderseite vorgezogen, auf diesen Säulen. Das Gebälk mit geschnitztem Fries (abwechselnd schlecht gebildete, flaschenförmige Vasen mit Blättern und eine Blattwerkkomposition) ist durch einen geschweiften Aufsatz (Vasein der Mitte mit addosiertem, in Laubwerk auslaufendem Delphinenpaar) abgeschlossen. Der Vorsprung des Aufsatzes zeigt in der Untersicht gedrechselte Scheiben. Als oberer Aufsatz dient ein geschweift ausgesägtes Brett.

Digitized by Google

Der Schrank, geschickt im Entwurf, zeigt den ersten Versuch, den doppelgeschossigen Schrank durch eine einzige Säulenordnung — wir haben hier sozusagen den Vater aller der vielen nachfolgenden Säulenschränke vor uns — zu einem eingeschossigen zusammenzufassen. Deswegen ist auch die Trennung der beiden Geschosse mit Weglassung des üblichen Zwischengeschosses durch ein paar nichtssagende Gliederungen sehr schwach hervorgehoben. Die Maße des Schrankes sind: Höhe 2,36, Breite 2,11, Tiefe 0,8 m.

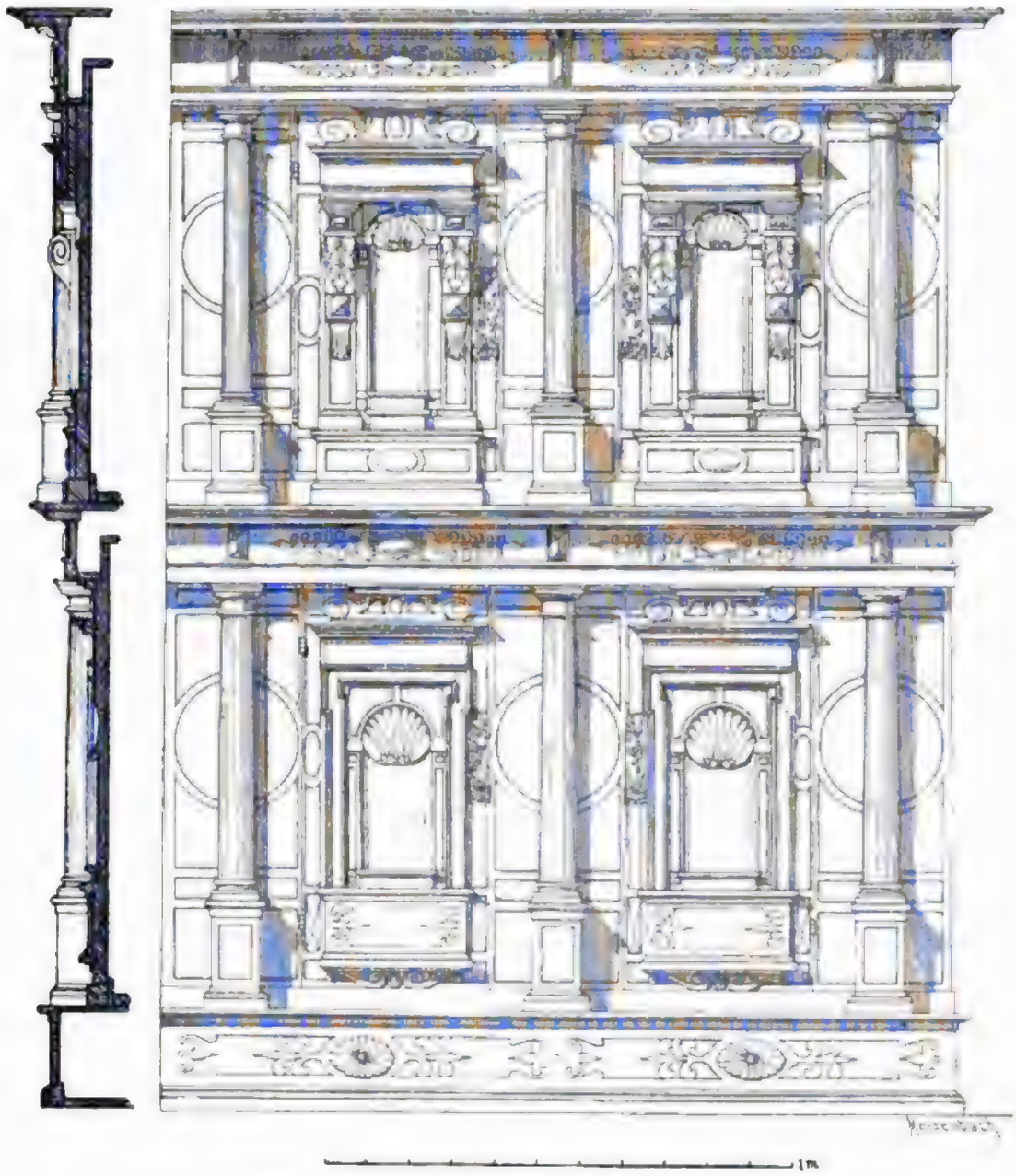


Abb. 131. **Hälfte eines doppelgeschossigen Renaissanceschrankes um 1600.**

Das ansehnlichste Stück der zweigeschossigen Schränke des Museums gehört schon dem Beginn des 17. Jahrhunderts an. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte aber in Nürnberg den Möbelgeschmack völlig geändert. Die geleimte Arbeit, vielfache Kehlungen, Kröpfungen, Fournierung in den verschiedenen Hölzern, ein

Überreichtum von Auflagen mit der Laubsäge hergestellter Ornamente und von architektonischen Gliederungen waren an die Stelle der einfacheren, noch mehr Reliefschnitzereien bevorzugenden Art getreten. Wie Essenwein in einer kurzen Beschreibung dieses größten Renaissanceschrankes unserer Sammlungen (Mitt. d. G.M. Bd. I, S. 265) richtig bemerkt, beeinflußte die wachsende Wohlhabenheit des Bürgerstandes die Vermehrung der Haushaltungsvorräte und damit den Umfang der Schränke. Die Täfelung ganzer Wände und Zimmer, hinter denen die Schränke massenhaft angebracht wurden, führte ebenfalls dazu, auf Fluren und Hallen wahre Riesenexemplare freistehender Schränke aufzustellen. Aus einem alten jetzt abgebrochenen Patrizierhause am Hauptmarkt zu Nürnberg, erst im Besitz der Volckamer, dann der Forster, stammt unser Exemplar, dessen Höhe 2,58, Länge 3,40 und Tiefe 0,8 Meter beträgt. Die Abbildung 131 bringt die Hälfte desselben nebst der vorderen Profilierung zur Anschauung. Man könnte den Schrank, der allerdings vom Alter sehr gebräunt, aber ohne irgend welche andere Überarbeitung geblieben ist, wohl auch richtig als Doppelschrank bezeichnen. Der Aufbau der Schrankfassade ist streng architektonisch. Fünf Säulen gliedern jedes Stockwerk. Als Sockel dient ein auf dem Boden aufruhendes Postament, das ebenso wie die Friese der beiden Stockwerksimse mit ausgesägtem Ornament bedeckt ist. Schubladen sind keine vorhanden. Die Schranktüren sind zweiflügelig, die in der Mitte jeder Schrankabteilung liegende Säule dient als Schlagleiste, eine im 17. und 18. Jahrhundert häufige, aber nicht gerade stilgerechte und bequeme Einrichtung. Die Säulen stehen auf hohen Sockeln vor einer flachen, entsprechend in Felder geteilten Wand. Charakteristisch für viele Schränke ist, daß der hier kannelierte Säulenschaft vor einer runden Scheibe steht. Zwischen den Säulen in der Wand je eine reich umrahmte Muschelnische; diejenigen des Obergeschosses mit kräftig vorspringenden Konsolen etwas reicher als die unteren. Die großen, geblauten und teilweise vergoldeten Bänder liegen innen. Der ganze Schrank ist ohne überreich zu sein, ein sehr gutes Beispiel geschmackvoller Nürnberger Schreinerkunst. Der Aufbau ist wie üblich aus weichem Holz, die aufgeleimten Profile aus Eichenholz, die Einlagen aus verschiedenen helleren und dunkleren Hölzern zusammengesetzt.

Noch tiefer ins 17. Jahrhundert dürfte nach seiner schon etwas weniger feinen Formenbehandlung ein doppelgeschossiger Schrank gehören, der die Unabhängigkeit der beiden Schrankgeschosse von einander aufs Deutlichste dokumentiert (Abb. 132). Der Oberteil des Schrankes ist auf den untern auf dessen Deckplatte innerhalb einer umlaufenden Leiste lose aufgesetzt. Wie die Abbildung zeigt, ist die Breite von Unter- und Oberteil völlig verschieden, das Untergeschoß hat zwei, das Obergeschoß nur eine Tür. Im übrigen gehört diese Schrankkombination zu den sogenannten Säulenschränken, hat keinen besonderen Sockel, sondern nur ein vorspringendes Brett auf flachen Kugelfüßen. Die toskanischen Säulen, deren glatte Schäfte teilweise mit ausgesägten Ornamenten bedeckt sind, stehen auf Konsolen, eine Anordnung, die sich in Oberdeutschland besonders in Franken und Schwaben in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einbürgerte. Der in verschiedenfarbigen, meist helleren Hölzern eingelegte Schrank zeigt innerhalb der Säulenordnung das beliebte Rahmen- und Füllwerk. Die herausgekröpften Ohren, das Fräsen der Leisten, die

Digitized by Google

mageren Profilierungen und die schon etwas verwilderten, ausgesägten Ornamente verweisen das ebenfalls aus Nürnberg stammende Stück mindestens in die Mitte des 17. Jahrhunderts. Der Schrank ist 1,98 m hoch, 2,52 m breit und 0,6 m tief.

Abb. 132. **Doppelgeschossiger Renaissanceschrank. 2. Hälfte des 17. Jahrh.**

Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts verschwindet allmählich die symmetrische doppelgeschossige Anordnung. Bequemlichkeitsrücksichten mochten die eine Veranlassung davon sein. Bei einem größeren einheitlichen Schrankkasten gewann

Digitized by Google

naturgemäß die Übersichtlichkeit des Inhalts. Aber auch künstlerische Momente taten das ihrige. Die Schrankfassade wurde bei weitem einheitlicher bei der beliebten Verwendung der antiken Säulenordnung, wenn sie in einer, statt bisher in zwei Ordnungen zusammengefaßt wurde. Der in diesem Falle stark in die Erscheinung tretende Sockel gab wiederum willkommene Gelegenheit zur Anbringung der mehr und mehr beliebten Schubladen.

Abb. 133. **Nürnberger Pilasterschrank. 2. Hälfte des 17. Jahrh.**

Das zeitlich früheste Exemplar dieser Gattung im Museum ist gleichzeitig das schönste, geradezu ein Meisterwerk der Intarsierung (Taf. XXII). Auf einem auf dem Boden aufruhenden dreiteiligen Sockel mit drei nebeneinander liegenden Schubladen erhebt sich der zweiflügelige Schrankkasten. Die Gliederung bilden drei flache, kannelierte Pilaster toskanischer Ordnung auf hohen Sockeln. Zwischen den Pilastern ist

Digitized by Google

je eine Rundbogennische angeordnet über einem unteren Feld mit Rahmen- und Füllwerk. Alle Flächen sind mit reicher Intarsienarbeit geschmückt. Am reichsten das obere halbrunde Türfeld, das eine hervorragend gezeichnete, aufsteigende Komposition enthält. Diese ist im Gegensatz zu den übrigen nur zweifarbigen Intarsien im reichsten Farbenschmuck gehalten. Der ganze Schrank wirkt freudig und reich; bedauerlich ist, daß der obere Aufsatz nicht mehr der ursprüngliche ist, sondern eine spätere farblose und auch in der Profilierung nüchterne Ergänzung. Die Maße des jedenfalls kurz nach 1600 entstandenen Möbels sind 2,4 m Höhe, 2,24 m Breite, 0,82 m Tiefe.

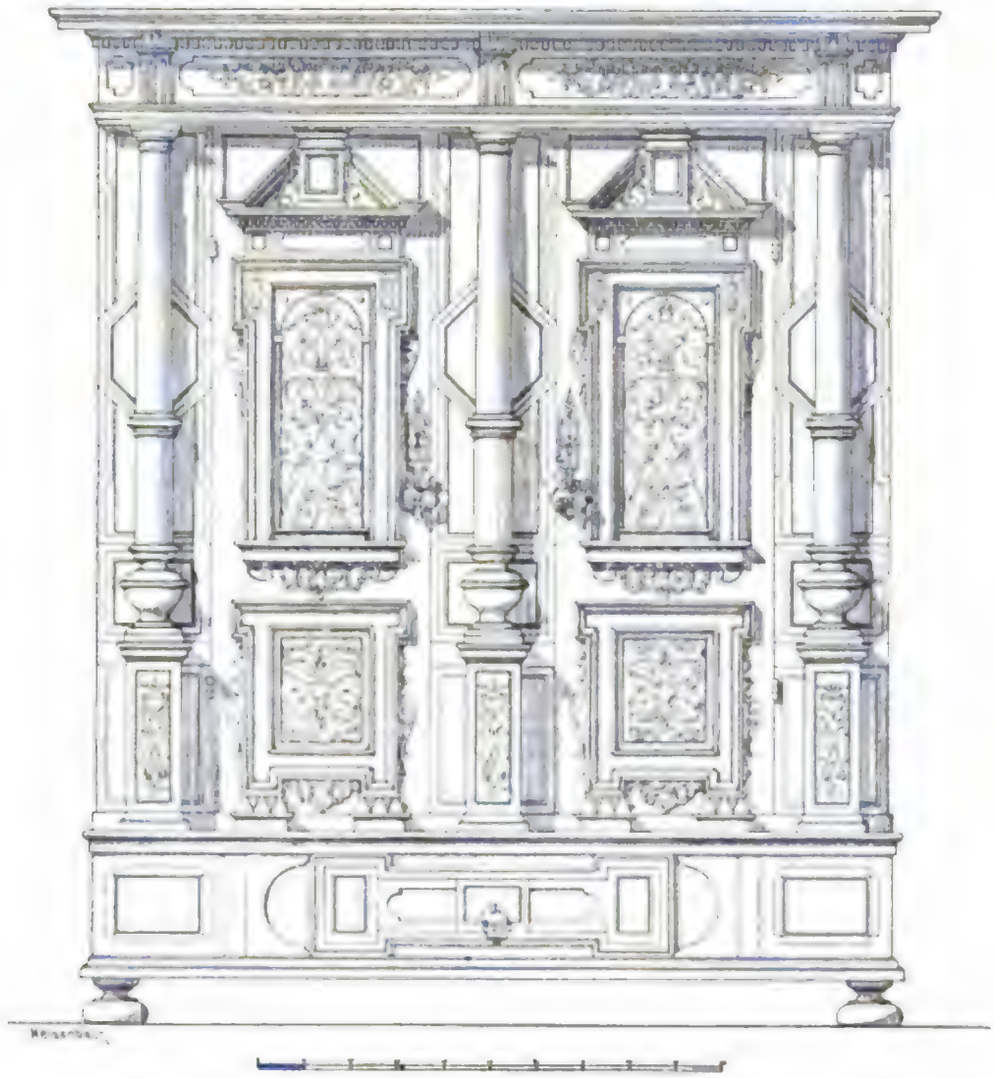


Abb. 134. **Nürnberger Säulenschrank. 2. Hälfte des 17. Jahrh.**

Im genannten Aufbau dem vorgenannten ähnlich ist ein weiterer Schrank dieser Art (Abb. 133; beschrieben und abgebildet von Essenwein, Mittlg. d. G. M., 1891, S. 80). Nur daß die Zeit der Entstehung wenigstens fünfzig Jahre später fällt. Das drückt sich nicht nur in der Umwandlung der Stilformen, sondern auch in dem ärmlicheren Charakter nach dem dreißigjährigen Kriege aus; man möchte für Werke vor und nach diesem Deutschlands künstlerische Kultur so schwer treffenden Kampf

das freudige Rokoko und die Biedermeierzeit zum Vergleich heranziehen. Die Provenienz auch dieses Möbels ist nürnbergisch. Drei Pilaster, von denen der mittlere auch hier als Schlagleiste der Doppeltüre verwendet ist, bilden die Fassadengliederung des Schrankkastens. Die Türflügel sind in zwei Felder geteilt, ein niedrigeres unteres und ein höheres oberes in Rahmen und Füllwerk, die mit den für den Barockstil charakteristischen „Ohren" versehen sind. Der Unterbau des eigentlichen Schrankkastens ist etwas stärker betont. Er enthält in zwei Geschossen vier Schubladen. Der ganze Schrank steht auf Kugelfüßen, den oberen Abschluß über den Türen und Pilastern bildet ein etwas kümmerlich ausgefallenes Gesims. Für die etwas ärmliche Art der Form entschädigt die reiche dekorative Behandlung einigermaßen. Die Intarsierung in meist hellen und braunen Hölzern (Eiche, Esche und Nußbaum) in guter, wenn auch etwas schematischer Zeichnung wird unterstützt durch reichliche Verwendung ausgesägten und aufgelegten Ornaments in recht hübsch gezeichneten Mustern. Der Schrank ist 2,25 m hoch, 1,94 m breit und 0,75 m tief.

Für die Bewertung von Altertümern ist die Notiz Essenweins interessant, daß der heute als ein recht gutes Museumsstück zu betrachtende Schrank 1863 vom damaligen I. Direktor des Museums, Dr. Michelsen, auf dem Trödelmarkt in Nürnberg, der freilich manchen Kapitalstücken in- und ausländischer Sammlungen früher zeitweise Unterkunft bot, als Bureaumöbel erstanden wurde. Die Eignung dazu hatte er, da er bis auf die geringste Einzelheit tadellos erhalten war.

Etwas früher, wohl um die Mitte des 17. Jahrhunderts dürfte der letzte Schrank dieser Reihe (Abb. 134) sein, der den überaus häufigen oberdeutschen Typus des eingeschossigen Säulenschrankes in einer etwas späteren Fassung vor Augen führt. Er gehört zu den reich, aber nur in zwei Farben, hell und dunkel, intarsierten Schränken. Zugleich aber ist auch die Wirkung des lebhaft und kräftig gegliederten Schreinerwerkes eine bessere als beim vorhergehenden Stück. Der Sockel, wieder auf flachen Kugelfüßen ruhend, und einfach eingelegt, hat nur eine mittlere Schublade. Den Schrankkasten zieren an der Vorderseite drei Ringsäulen toskanischer Ordnung mit vasenförmigen Basen auf hohen Sockeln. Die Doppeltüre, für welche die mittlere Säule wieder als Schlagleiste dient, hat beiderseitig zwei gekröpfte Felder, das obere höher und mit Giebelarchitektur. Die inneren, intarsierten Füllungen zeigen Ornamentranken. Außen an dem Rahmenwerk findet sich wieder ausgesägtes Ornament. Solches ziert auch die zwei langen, schmalen Füllungen des oberen Aufsatzes, der der Architektur der Schrankvorderseite sich anschließt. Wie sämtliche vorgenannten ist auch dieser Schrank in weichem Holz gearbeitet; die Profile sind in Eiche, die Intarsien in Ahorn, Linde und Esche gehalten. Sehr hübsch sind die türklopferartig ausgebildeten Griffe. Die Türbänder liegen, teilweise geblaut und mit eingehauenen Ornament versehen, innen. Die Höhe beträgt 2,22, die Breite 1,9 und die Tiefe 0,78 Meter.

Von oberdeutschen Schränken der Spätrenaissance wäre schließlich noch ein sogenannter Ulmer „Fußnetschrank" zu erwähnen. Es ist dies eine niedrige, auch in Augsburg und Nürnberg vorkommende Art von Kasten, der am Fußende des Bettes Aufstellung fand und dessen Höhe natürlich nicht übersteigen durfte. Unser

Digitized by

Exemplar besteht aus einem Schrank mit zweiflügeliger Türe, der ohne besonderen Sockel und Aufsatz gearbeitet ist. Er ruht auf Kugelfüßen. Die Vorderseite ist durch drei dünne, auf kleinen Konsolen stehende gewellte Säulen gegliedert. Die Türflügel sind in Füll- und Rahmenwerk mit einfacher, eingelegter und ausgesägter Arbeit geschmückt. Die Höhe ist 1,14, die Breite 1,41, die Tiefe 0,58 Meter.

Digitized by Google

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Der deutsche Volks- und Stammescharakter im Lichte der Vergangenheit. Reise- und Kulturbilder von Georg Grupp. Stuttgart. Verlegt bei Strecker & Schröder. 1906. 205 S. 8^0.

„Die Schwaben reisen sehr gerne, und wie der Deutsche überhaupt, so schwankt der Schwabe zwischen dem Drang in die Ferne und der Heimatliebe." Der diesen durch die Erfahrung begründeten und im Volksmunde längst gefestigten Satz niederschrieb, hat auch keine Ausnahme von der Regel sein wollen: Selbst ein Sohn der schwäbischen Erde hat er nicht allzufern von den schwarz-roten Grenzpfählen, noch auf gut schwäbischem Boden, in dem stillen Maihingen als Bibliothekar des Fürsten v. Öttingen-Wallerstein eine Stätte befriedigendster Wirksamkeit gefunden. Allein aus dem weltentlegenen schwäbischen Schlosse, aus dem Bereich seiner kostbaren Bücher- und Altertumssammlungen zog es den Verfasser doch zeitweise wieder hinaus ins Leben des Tages, in die „grüne Wirklichkeit" und nach Scheffels Rezept hat auch er „je zuweilen seine Bücherei abgeschlossen, bestrebt, seine Gedanken wandernd und schauend auszudenken".

Für den Verfasser gibt es mit Recht keine Frage, daß für den ernsthaften Erforscher der Kulturgeschichte die schriftliche Überlieferung der Ergänzung durch lebendige Anschauung des Gewordenen nicht entbehren darf. Grupp hat nicht nur den größten Teil Deutschlands und Österreichs im Geiste Riehls sich selbst entdeckt, sondern auch weitere Reisen nach Italien und Frankreich, England und Holland, selbst nach Skandinavien und Rußland unternommen. Aus Reiseeindrücken, die teilweise schon ehedem zu Zeitschriftenbeiträgen und Vorträgen sich verdichtet hatten, reifte der Gedanke zu diesem Buch, das nun auch das schon Veröffentlichte in gänzlich erneutem Gewande und um das Doppelte vermehrt vorträgt.

Die aufgenommenen Arbeiten bemühen sich um die Lösung der alten Aufgabe, das Deutschtum und die einzelnen deutschen Stämme in ihrer Sonderart zu erfassen und Vorzüge und Schattenseiten gleichsam abzuwägen.

Die Schwierigkeiten, die der Durchführung einer reinlichen Scheidung nach ethnographischen Gesichtspunkten sich entgegenstellen, sind Grupp klar vor Augen. Es selbst stellt wiederholt mit Bedauern fest, daß die Unterschiede zwischen den Stämmen, ja selbst zwischen Rassen und Völkern sich mehr und mehr verwischen, daß namentlich der Süden das Bewußtsein seiner Eigenart allmählich hintansetze und farblose Übergänge die Erkenntnis des ursprünglichen Volkscharakters erschweren. Vielleicht daß der Verfasser hier manchmal zu schwarz sieht. Schließlich ist auch solch ein Ausgleich — rein sachlich betrachtet — nicht immer und nicht überall ein Unglück zu nennen!

Andererseits scheint der Umstand der Erwähnung wert, daß die wirtschaftliche und politische Vergangenheit neue, eher noch mächtigere, bestimmendere Unterschiede innerhalb der Stammesgrenzen geschaffen hat. Dies gilt namentlich für den von Grupp fast gänzlich beiseite geschobenen Stamm der „Franken", deren heutiger Bestand sich aus doch recht heterogenen Gruppen zusammensetzt. Das bedächtigere, schwerfälligere Geschlecht am Obermain und das leichtlebige Völklein in der Rheinpfalz z. B. eint schließlich nur das Band einer an sich schon ziemlich weitläufigen Verwandtschaft der Mundarten. So wäre es gewiß auch dem gelehrten Verfasser schwer gefallen, hier die erwünschte allgemeine Formel zu finden.

Bedauerlich ist, daß die Gruppierung nach Stämmen, wie sie der Leser nach der Fassung des Titels erwarten muß, im Buche selbst nicht festgehalten, ja so gut wie außer acht gelassen ist.

Digitized by Google

Bei näherem Zusehen zeigt sich denn, daß unter der Überschrift „Württemberg" nur vom schwäbischen Württemberg, unter „Bayern" nur vom Stamme der Bayern die Rede ist. Die fränkischen Landesteile der beiden süddeutschen Königreiche (mit der Rheinpfalz) werden, wie gesagt, merkwürdiger Weise kaum berührt.

Der Verfasser hat an einen weiteren Leserkreis gedacht, den gelehrten Apparat möglichst in die übrigens recht lesenswerten Anmerkungen am Ende des Bandes verwiesen und ohne Zweifel ist auch der rechte Ton getroffen. Man liest gleichwohl in einem nachdenklichen Buch, das ab und zu schon zum Widerspruch auffordert, immer wieder aber auch zu eigener Beobachtung und eigenem Nachprüfen anregt und zwischen hübschen Reiseerinnerungen und den Abschnitten, die der historischen Ergründung des Landschafts- und Volkscharakters gelten, beschäftigen uns die freimütigen Äußerungen des Autors über seine persönliche Auffassung der religiösen und politischen Fragen der Gegenwart.

Im Anhang bringt Grupp einen uns naturgemäß besonders interessierenden Abschnitt über das Germanische Nationalmuseum, dem der Maihinger Bibliothekar seit 1891 als Pfleger schätzbare Dienste erwiesen hat. Hier wird der mehrfachen Beziehungen des Fürstlichen Hauses Öttingen-Wallerstein und der Maihinger Sammlungen zu der Schöpfung des Freiherrn von Aufseß gedacht und so manche persönliche Erinnerung und Begegnung in der liebenswürdig-bescheidenen Art des Erzählers überliefert.

Friedrich der Große und der Netzedistrikt. Von Dr. Christian Meyer. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. München 1906. Verlag von Max Steinebach. 118 S. 8^0.

Dr. Christian Meyer, der Geschichtschreiber der Provinz Posen, zeigt hier die hervorragende, an den verschiedensten Punkten einsetzende Kulturarbeit des großen Königs auf, die dieser, unterstützt von tüchtigen Helfern (Kammerpräsident v. Domhardt, Geh. Finanzrat v. Brenckenhoff u. a.) dem unter polnischer Verwaltung, namentlich nach der wirtschaftlichen Seite hin, unglaublich vernachlässigten Lande zugewendet hat. Die archivalischen Unterlagen für diese Studie ergaben sich für den Verfasser aus den reichen Materialien des Posener Staatsarchivs. Die interessante Folge einschlägiger Cabinets-Ordres Friedrichs d. Gr. findet sich auf S. 67 ff. anhangsweise vollständig wiedergegeben.

Altreichsstädtische Kulturstudien von Dr. Christian Meyer, Staats-Archivar a. D. München. Verlag von Max Steinebach. 1906. 257 S. 8^0.

In einem handlichen Bande hat der Verfasser eine ansehnliche Folge seiner kleinen Abhandlungen zur Geschichte alter Reichsstädte auf dem Boden des rechtsrheinischen Bayern vereinigt. Anspruchslose Bilder aus deutscher Vergangenheit sind es, die uns hier entgegentreten. Viel Bekanntes für den, dem die autobiographische Literatur des Mittelalters und des sechzehnten Jahrhunderts einigermaßen vertraut ist, anderseits Anschauung und Belehrung in reicher Fülle für die vielen, denen es nicht möglich ist, aus unmittelbaren Quellen zu schöpfen, und doch der Wunsch rege bleibt, die Welt unserer Vorfahren nicht bloß im Rahmen des geschichtlichen Romans zu sehen.

Dem Verfasser hat es Augsburg vor allem angetan. Dieser Stadt sind vierzehn seiner Essays und allein vier Fünftel des Ganzen eingeräumt worden. Franken ist durch Nürnberg und Rothenburg o. T. vertreten. Den Schluß macht eine Studie über Memmingen im Reformationszeitalter.

Nicht wenige Besitzer und dankbare Leser werden bedauern, daß sein Inhalt mit diesen vier Städtebildern erschöpft ist und daneben die große Vergangenheit anderer ober-, mittel- und niederdeutscher Reichsstädte so ganz leer hat ausgehen müssen. HH.

Die Zenten des Hochstifts Würzburg. Ein Beitrag zur Geschichte des süddeutschen Gerichtswesens und Strafrechts. Mit Unterstützung der Savignystiftung herausgegeben von Dr. Hermann Knapp. I. Band. Die Weistümer und Ordnungen der Würzburger Zenten. I. und II. Abteilung. Berlin 1907. J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung, G. m. b. H. XII, IV, 1405 S. in 8^0.

Digitized by Google

Des Verfassers Name ist kein unbekannter auf dem Arbeitsfelde der deutschen Rechts-, insonderheit der Strafrechtsgeschichte. Wir danken dem früheren Würzburger Privatdozenten, jetzigen Reichsarchivassessor in München bereits zwei vortreffliche Arbeiten über das Nürnberger Kriminalrecht. Neuerdings nun hat er den Fachgenossen den reichen Ertrag seiner fast 10jährigen andauernden Beschäftigung mit den entsprechenden Verhältnissen auf unterfränkischem Boden vor Augen gestellt.

War Planck in seinem grundlegenden Werke über das deutsche Gerichtsverfahren im Mittelalter (1878—79) wesentlich von niederdeutschem Quellenmaterial ausgegangen, so sucht nun Knapp seinerseits die Grundlagen und treibenden Kräfte innerhalb des süddeutschen Strafrechts aufzudecken, um den Unterbau zu schaffen für eine künftige durchgreifende und möglichst abschließende historisch-dogmatsche Verarbeitung des gewaltigen Stoffes. Nicht den leichtesteten Teil hat der Verfasser gleich zum ersten sich herausgeholt und in Angriff genommen: die Ergründung des Wesens und der Entwicklung der Würzburger Zenten.

Die Ergebnisse einer bewundernswerten Durchdringung dieses zumeist noch recht unangebauten und doch so reizvollen Gebietes, ir das Rockingers bedeutsame Arbeiten über Lorenz Fries locken mußten, liegen nun in zwei starken Halbbänden vor.

Da gerade im Würzburger Territorium, dessen Verfassung aufs engste mit seiner Gliederung in etwa 70 Zenten und Halsgerichte verwachsen erscheint, an der Hand sorgsam erwogener „Fragen" die „herbrachten" Rechtsbräuche mit peinlicher Sorgfalt ergründet wurden und Aufzeichnung fanden, so gibt uns das gesammelte und gesichtete Material den erwünschten Einblick in das Gefüge des kriminellen Rechtslebens jener Zeiten.

Der erste Band reproduziert die Quellen selbst, für jede Zent erst deren alte Weistümer und Halsgerichtsformulare, dann den Kern des Ganzen, den Text des Würzburger Zentbuchs aus der Epoche des M. L. Fries und die so bedeutsame Modifikation des großen Bischofs Julius nach dem leider nur als Torso überlieferten Zentwerke (Beginn der Kodifikation 1576), zuletzt die vier nachjulianischen Ordnungen. Die Anordnung des gewaltigen Stoffes, der die chronologische Folge fallen läßt, um durch „Zerreißung" der Echter'schen Sammlung den Überblick über die historische Entwicklung der einzelnen Zentverfassung und den inneren Zusammenhang zwischen den verschieden zeitlichen Ordnungen nicht zu verlieren, sondern besser herauszuarbeiten, erscheint freilich zunächst nur als eine philologische Ungeheuerlichkeit, aber für den geschichtlich und praktisch an die Sache Herantretenden war das unbedingt eine Forderung der Notwendigkeit. Dem historischen Nacheinander wird immerhin der Überblick in der Einleitung (S. 11 ff.) einigermaßen gerecht.

Es liegt in der Natur der Sache, daß Knapps Werk in erster Linie dem Rechtshistoriker, dem sich hier eine Fundgrube allerersten Ranges erschließt, zu gute kommt, doch ist damit der Wert der Edition in keiner Weise erschöpft. Der Herausgeber selbst hat mit Bedacht den besonderen Ansprüchen der Wirtschaftshistoriker bezüglich der Textwiedergabe nach Möglichkeit Rechnung getragen. Die jedem einzelnen Abschnitt vorausgeschickten Übersichtstabellen bringen neben anderen willkommenen Angaben die Namen der Orte des betreffenden Zentbezirks, einschließlich der Wüstungen, die Feststellung der Zugehörigkeit zu diesem oder jenem Gau, zu Würzburgischen und zu heutigen Ämtern, die kurzgefaßte Geschichte jeder Zent, kurzum Stoff genug für weitere Forschungen (Würzburger Ämterorganisation, Bedeutung der Leibzeichen u. s. w.), zugleich sichere Ausgangs- und Stützpunkte für orts- und provinzialgeschichtliche Arbeiten. In dieser Hinsicht sei auf die rasch orientierende Übersicht über die an das Hochstift angrenzenden Territorien und die innerhalb des Würzburger Landes von geistlichen und weltlichen Herren ausgeübten Gerechtsame (I,2—10) noch besonders hingewiesen.

Auch einiger Bilderschmuck blieb dem Werke, dessen materielle Gestaltung durch die Unterstützung der Savignystiftung und das Verständnis eines opferfreudigen Verlegers gewährleistet war, nicht vorenthalten. Die beigegebenen drei Farbendrucke sind nach Originalen im alten Zentgrafen- und im Julianischen Zentbuche (dessen Titel übrigens I, 19 zum Abdruck gelangt ist) hergestellt.

Möge dem Verfasser bald die Zeit kommen, da er auch den darstellenden Teil seiner „Würzburger Zenten" hinausgehen lassen kann. Nicht minder sehen wir der in Aussicht gestellten

Digitized by Google

Veröffentlichung der Ergebnisse seiner Beschäftigung mit den Denkmalen des bayerischen, insonderheit Regensburgischen Rechtslebens mit Spannung entgegen. HH.

Joseph Braun S. J., Die belgischen Jesuitenkirchen. Ergänzungshefte zu den Stimmen aus Maria-Laach. 95. Freiburg i. B. Herdersche Verlagsbuchhandlung 1907. XII. 208 S.

Die sehr sorgfältige Arbeit Brauns ist ein wichtiger Beitrag zur Geschichte des Überganges von der Gotik zur Renaissance. Die Meinung, daß die Jesuiten die eifrigsten Vorkämpfer des neuen Stils in den nordischen Ländern gewesen seien, ist noch immer verbreitet und noch immer wird eine auf das Große und Ernste gerichtete Art des Barocks als Jesuitenstil bezeichnet. Mit diesen Anschauungen räumt Braun gründlich auf, denn was für Belgien gilt, gilt auch für andere Länder. Es ist ausgeschlossen, daß der Orden gerade in Belgien andere Grundsätze für seine Bauten gehabt habe als anderwärts.

Die erste Kirche des Ordens in Belgien, die Kollegskirche zu Douai (1583—1591) ist allerdings ein Barockbau vom Grundrißtypus des Gesú, ihr Plan war aus Rom gekommen. Als aber einheimische Ordensmitglieder die Kirchen und Kollegien entwarfen und ausführten, schlossen sie sich den heimischen Bauformen an. Lange hielten sie an der Gotik fest und als sie im Beginn des 17. Jahrhunderts zum Barock übergingen, folgten sie dem Zuge der Zeit, der in der kirchlichen und profanen Architektur des Landes den Übergang zum neuen Stil schon herbeigeführt hatte. Braun weist sogar nach, daß in vielen Jesuitenkirchen Belgiens das struktive System unter der Hülle barocker Formen das gotische geblieben ist. Die Behandlung des Barocks, welche die Jesuitenkirchen zeigen, ist prinzipiell durchaus die gleiche wie die, welche es in der profanen Architektur des damaligen Belgiens erfuhr; denn auch in ihr war die Auffassung des Stiles kaum etwas mehr als eine bloß formale. Neben den Jesuitenkirchen entstanden gleichzeitig auch andere, welche den gleichen Stil haben.

Die allgemeinen Ergebnisse gewinnt Braun aus der sorgfältigen Untersuchung aller Monumente, so daß der Leser Schritt für Schritt die Probe auf die Richtigkeit machen kann.

Bezold.

Dr. Martin von Deutinger, Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising. Fortgesetzt von Dr. Franz Anton Specht, Domkapitular. X. Band. N. J. 4. Bd. München 1907. Lindauer'sche Buchhandlung (Schöpping).

Deutingers Beiträge sind von ihren Anfängen an eines der gediegensten und wichtigsten Sammelwerke zur Geschichte des Erzbistums München-Freising, und es war ein dankenswertes Unternehmen, daß sie nach längerer Unterbrechung unter Spechts Leitung wieder aufgenommen und fortgesetzt wurden. Heute liegt schon der vierte Band der neuen Folge vor, der sich den früheren würdig anschließt. Er wird eröffnet durch eine gehaltvolle Arbeit von Dr. Doll über die Anfänge der bayerischen Domkapitel. Es wird damit für Süddeutschland ein Gebiet urbar gemacht, das im Norden unseres Vaterlandes schon vielfach kultiviert ist. Nach einer vortrefflichen Einleitung über die Entstehung und die rechtlichen Verhältnisse der Domkapitel werden die Anfänge der bayerischen Domkapitel Salzburg, Freising, Regensburg, Brixen und Passau dargestellt. Dr. Franz Xaver Zahnbrecher behandelt in einer namentlich wirtschaftsgeschichtlich interessanten Studie die Kolonisationstätigkeit des Hochstifts Freising in den Ostalpen. Dr. Max Fastlinger untersucht in einer von guter Kritik getragenen Abhandlung die Bedeutung der Erblichkeit der Vogtei des Freisinger Hochstifts für die Genealogie der Ahnherrn der Wittelsbacher. Dr. Richard Hoffmann gibt eine ausführliche Geschichte und Beschreibung, sowie eine baugeschichtliche Analyse der ehemaligen Dominikanerkirche St. Blasius in Landshut. Die schöne Kirche ist einer der frühesten gotischen Backsteinbauten in Bayern; ihr Chor gehört wahrscheinlich noch dem 13. Jahrhundert an. In ihrer gesamten Anlage ist der Dominikanerkirche in Regensburg nahe verwandt. Von dem gleichen Verfasser erhalten wir noch einen sehr fleißig gearbeiteten Katalog der Kunstaltertümer im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising, der auch als Separatdruck erschienen ist (Preis ℳ 2,50). Friedrich H. Hofmann gibt den Anfang einer Statistik der Glocken der Erzdiöcese.

So reiht sich dieser neue Band seinen Vorgängern würdig an und sei der Beachtung aller, die sich mit bayerischer Geschichte beschäftigen, bestens empfohlen.

Bezold.

Digitized by Google

Die Ortsnamen der Fränkischen Schweiz. Von Gymnasiallehrer Dr. Christoph Beck. Erlangen. B. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Junge & Sohn. 1907. 8. 132 S.

Zu den bewährten Ortsnamenbüchern von Gradl, Hartmann, Heilig, Miedel u. a. gesellt sich ein neues Werkchen, das jene anmutige fränkische Landschaft zum erstenmale der wissenschaftlichen Namenkunde erschließt. Sein Verfasser, ein sprachenkundiger Sohn dieser in mehrfacher Beziehung hochinteressanten Gegend, ist mit ernstem Eifer daran gegangen, das quellenmäßige Material für die frühere Geschichte der heimatlichen Berge und Täler, wie es ihm vornehmlich das Münchener Allgemeine Reichsarchiv und das Bamberger Kreisarchiv, dann die gedruckten Urkundenwerke und ähnliche Sammlungen darboten, zu befragen und zu verwerten.

Der Ortsnamenkunde ist zweifellos neben dem Studium der Flurverfassung, der Dorfanlage, des Hausbaues, neben archäologischen, folkloristischen und somatischen Untersuchungen, die Bedeutung einer wichtigen, wenn auch wohl eher über- als unterschätzten Hilfskunde der Siedelungsgeschichte einzuräumen. Insbesondere ist für ein Näherherankommen an die Lösung der „Slavenfrage" und die Feststellung des Bereichs der alten „terra Slavorum" die Würdigung der namenetymologischen Ergebnisse unerläßlich.

Die vorausgeschickten zwei Abhandlungen über die „Geschichte der Besiedelung" und „Die Ortsnamen in ihrer Bedeutung für die Siedelungsgeschichte" dürfen jedenfalls das Lob für sich in Anspruch nehmen, daß sie mit Bedacht an das gesammelte Material herantreten, das vor- und umsichtige Verwendung findet, und dermaßen im wohltuenden Gegensatze stehen zu den phantastischen Ungeheuerlichkeiten, denen man in diesen Dingen täglich begegnen kann.

Der Verfasser folgt den sehr geringen Spuren der Kelten, auf die allenfalls noch einzelne schwererklärbare Gewässernamen hindeuten, und sucht das Völkergemenge zu entwirren, das weiterhin, bis zum Auftreten der Franken, jene Berge und Täler berührt oder besiedelt haben mag. Neben den fränkischen Eroberern erkennen wir den wendischen Einschlag, den das Ansässigmachen erst eingewanderter, dann auch kriegsgefangener slavischer Elemente hereinbrachte, und die von der Sprache festgehaltene Erinnerung an die offenbar auch in diesen Gegenden erfolgte Verpflanzung der Sachsen. Etwas kühn erscheint die Auffassung Becks, wonach ein nordalbingischer Stamm, der der Stürmer, dem Dorfe Tiefenstürmig seinen Namen gegeben hätte.

Auffallend groß ist die Zahl der Wüstungen des Gebiets, die in Urkunden des 13. bis 15. Jahrhunderts häufig auftauchen. Wertvoll ist die Auseinandersetzung über die Ortsnamen in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung, bei deren Abfassung des zu früh verstorbenen Köberlin gediegene Arbeit „Zur historischen Gestaltung des Landschaftsbildes um Bamberg" (1893) übersehen zu sein scheint. Der Abschnitt „Die Ortsnamen in ihrer Überlieferung" dient speziell philologischen Interessen, er gliedert sich in die besonders wertvolle Untersuchung über die mundartliche Aussprache der Namen und eine Betrachtung über deren Schreibung.

Der größere Teil des Buches tritt uns als Wörterbuch entgegen, das Name um Name in alphabetischer Folge bringt und unter Voranstellung der jetzigen offiziellen Schreibweise, die heutige volkstümliche Aussprache feststellt, die historische Gestaltung des Namens verfolgt und mit einer derart kontrollierbaren Deutung jeden Artikel beschließt. Hier ist der Bescheid auf viele wißbegierige Fragen der Besucher und Freunde der Fränkischen Schweiz. Daß überall die letzte Antwort gegeben wird, ist natürlich ausgeschlossen und zu den Fragezeichen, die der Verfasser selbst setzt, wird die Forschung noch andere bringen. Aber ein sehr bedeutendes Stück Arbeit ist hier einmal geleistet und durch die sorgsam ermöglichte Überschau über das erreichbare Material die Hauptsache gewonnen.

Zu den S. 63 unter „Glashütten" angezogenen St. Nikolaus-Kapellen gehörte vor allem die dort und auch bei K nicht genannte Klaussteinkapelle bei Rabenstein. Für den, der sich für die Patronate der Heiligen interessiert, mögen neben den genannten Kapellen zu Reifenberg und Ebermannstadt noch die Pfarrkirchen von Pinzberg und Baiersdorf namhaft gemacht werden. — Ob es notwendig war, den Namen der Pegnitz wiederum mit slavisch bagenc (Sumpf) zusammenzubringen? Dem wirklichen Landschaftsbilde entspricht diese Erklärung doch eigentlich nicht. — In dem gelegentlich (S. 102) erwähnten Breemberga von 805 (MGLL I, 1, 133) ist keinesfalls eine frühe Nennung von Nürnberg zu sehen (der Verfasser bringt mit Recht hier ein Fragezeichen an), es handelt sich da vielmehr zweifellos um das heutige Kirchdorf Premberg, nordöstlich von Burglengenfeld in der Oberpfalz, unweit der Naab.

Digitized by Google

Zur Erklärung einer großen Schicht von Ortsnamen sind Personen-Namen herangezogen worden, deren Formen wohl zuweilen erst zu erschließen, häufig genug aber gerade für unsere Gegend belegbar waren. Den Laienetymologen verstimmen zumeist solche einfach-wahrscheinliche Erklärungen und so werden die Slavomanen unter ihnen beispielsweise bei Poppendorf ihre vielgeliebten „Popen" schmerzlich vermissen. Aber gerade in diesem Sichlosmachen von der bisher beliebten vorurteilsvollen schematischen Behandlung (zu der auch die immer wieder nachgesprochene generelle Aufstellung der Endung -itz als eines slavischen Charakteristikums zu rechnen), liegt der bleibende Wert des Beck'schen Buches.

Den Historiker interessiert natürlich vor allem die Stellungnahme des Sprachforschers zu jener Hauptfrage, wie weit nach Westen man die wendischen Siedelungen und Zwangskolonien sich vorgeschoben zu denken hat. Schon eine oberflächliche Betrachtung des Namenbestandes lehrt, daß da und dort der Germane (Franke, Bayer) als ein fremdes Element erscheint, der umliegende Bezirk also vermutlich in fremden Händen war. Umgekehrt spricht die Bezeichnung windisch- (W.-Gailenreut, Windischendorf, heute Wünschendorf) für insuläres Vorkommen wendischer Ansiedler. Wenn Beck auch in Windhof und Herzogwind den Wendennamen enthalten sieht, so wird man die Möglichkeit zugeben, die Frage aber zur weiteren Diskussion stellen müssen.

Der naturgegebene Grundsatz muß lauten: Keine slavische Deutung, solange die ältesten vorliegenden Namenformen ungezwungen eine Erklärung in unserer Sprache zulassen. Ihm folgend gelangen wir mit Beck dazu, die von Dilettanten mit mehr Eifer wie Sachkenntnis festgehaltene wendische Provenienz für eine stattliche Zahl von Ortsnamen abzuweisen.

Verbinden wir die äußersten Punkte im Westen des Untersuchungsgebietes (des Flußgebietes der Wiesent), deren Namen nach Beck für kürzere oder längere Anwesenheit der Slaven sprechen, so kommen wir auf folgende, in merkwürdig weitem Abstand vom Regnitzgrund verlaufende Linie: Treunitz (nordwestlich von Hollfeld), Leiberös, Tiefen- und Hohen-Pölz, Teuchatz, Traindorf, Draisendorf, Kolmreut (zwischen Kirchehrenbach und Pretzfeld), Birkenreut (?), Trainmeusel, Moggast, Windischgailenreut, Nemsgor-Leimersberg, Herzogwind. Die Angabe der Südgrenze, die von Herzogwind über Graisch, Trägweis (? vgl. Beck 132), Kühlenfels, Körbeldorf auf Nemschenreut südlich von Pegnitz zu laufen würde, hat solange nur problematischen Wert, als das Pegnitzflußgebiet (die Hersbrucker Gegend) noch außerhalb des Forschungsbereichs steht.

Alles in allem, tritt die Zahl der mehr oder weniger sicheren wendischen bezw. an die Wenden gemahnenden Bezeichnungen doch auffallend zurück gegen das ungeheuer überwiegende germanische Namengut. Freilich wird man gut tun, sich der Grenzen der Beweiskraft des sprachlichen Materials, das eben nur einen Teil der frühgeschichtlichen Geschehnisse überliefert oder, besser, durchblicken läßt, zu erinnern und beileibe keine abschließende Antwort auf die Frage nach der Verteilung der beiden Rassen zu erwarten. Auch Becks fleißige Arbeit wird nur aufs neue die Erkenntnis festigen, daß hier einzig und allein ein Zusammenarbeiten der verschiedenen beteiligten Wissenszweige zu endgültigen Resultaten führen wird. H H.

Die Trauts, Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Von Christian Rauch. Heft 79 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1907. VIII u. 114 S. mit 31 Tafeln.

Der Verfasser beabsichtigte uranfänglich, nur die Ergebnisse seiner Forschungen über den Dürer-Schüler Wolf Traut an die Öffentlichkeit zu bringen. Doch hatte er eben bei dieser Arbeit so viel Material auch über den Vater Hanns Traut gewonnen, daß er glaubte, mit diesem ebenfalls nicht zurückhalten zu dürfen. So liefert er uns einerseits einen Beitrag zur Geschichte der Werkstatt Wolgemuts, andererseits einen solchen zur Schule Dürers.

Bei beiden Meistern stellt er das Urkundliche und Biographische voran, um sich alsdann mit den ihnen zuzuschreibenden Werken in chronologischer Aufeinanderfolge zu beschäftigen.

Hanns Traut begegnet urkundlich zum ersten Mal 1477. Er dürfte demnach etwa ums Jahr 1453 geboren sein. In den Rechnungsbüchern des Klosters Heilsbronn wird er Hanns Speyer von Nürnberg, Hanns von Speyer und Johannes de Spira genannt. Er war also von Speyer eingewandert. Rauch tritt der Annahme Gümbels, der auf Grund urkundlicher Nachrichten an zwei Künstler des Namens „Hanns Traut" denken zu müssen glaubt, entgegen. In der entsprechenden Anmerkung dazu erörtert er in vorsichtiger Weise, wie etwa zu kombinieren

Digitized by Google

wäre, wenn sich die Hypothese Gümbels, die mir allerdings nicht hinreichend begründet erscheint, durch Auffindung weiterer Belege dennoch bewahrheiten sollte. Ob sich für diesen Fall die a priori von Rauch vorgenommene Teilung der jetzt seinem Hanns Traut zugeschriebenen Werke halten lassen wird, müssen wir der Zukunft überlassen. Einstweilen kommen wir ganz gut mit e i n e m Hanns Traut aus. Rauch bringt alsdann teils bekannte, teils unbekannte archivalische Belege für eine Tätigkeit des Hanns Traut für das Kloster Heilsbronn, für Friedrich den Weisen und für den Eichstätter Bürger Diebold Zeller. Der Meister starb 1516. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß die Wandmalereien im Kreuzgang des Augustinerklosters zwar mit dem Abbruch desselben zu Grunde gegangen sind, daß sich aber noch Kopien danach, allerdings etwas fragwürdiger Natur, in der bei uns aufbewahrten Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg befinden, worauf vielleicht in Kürze hätte eingegangen werden können. Siehe darüber Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1906, S. 155 u. f.

In seiner Betrachtung der Werke Hanns Trauts geht Rauch von der einzig beglaubigten Handzeichnung desselben, dem Sebastian in Erlangen, aus. Er sieht in dieser eine Vorstudie zu der entsprechenden Darstellung auf dem Peringsdörfferschen Altar aus der Augustinerkirche im Germanischen Museum. Bekanntlich sagt Neudörfer in seinem Abschnitt über Wolgemut: „sein Gemäld aber ist die Tafel in der Augustiner Kirche gegen die Schustergasse, welches der Peringsdorffer hat machen lassen". Weiterfußend auf den Einzelheiten in der Verwandtschaft, kommt Rauch zu dem Schluß, daß Hanns Traut derjenige war, der unter Wolgemuts Leitung die Hauptarbeit am Peringsdörfferschen Altar ausführte. Seine diesbezüglichen Darlegungen überschreiten den Rahmen bloßer Hypothesen, ohne daß aber damit gesagt sein soll, daß seine Schlüsse direkt zwingend sind. Es ist ein wenig gewagt, von einer Zeichnung auf ein solch gewaltiges Altarwerk unmittelbar zu schließen. Rauch führt dann weitere Werke an, in denen er die Hand Trauts erkennen zu dürfen glaubt. Hier bewegt er sich auf positiverem Boden, nur tut er in diesem Zusammenhang dem kleinen Führer durch die Lorenzkirche m. E. zu viel Ehre an. Hanns Traut zuzuweisen sind Rauch zufolge Teile des Katharinenaltares in S. Lorenz, die Gemälde des Rochusaltares ebendort, die Geburt der Maria im bayerischen Nationalmuseum zu München, das Schutzmantelbild in Schleißheim, der Dreikönigsaltar in Heilsbronn (doch wäre hier ein „vielleicht" nicht ganz unangebracht), zwei fälschlich dem Schwarz von Rothenburg zugeschriebene Bilder der Bamberger Galerie (Apostelteilung und die Madonna mit sieben Heiligen), das für einen am 20. Juli 1504 verstorbenen Johannes Löffelholz gemalte Tafelbild der heiligen Sippe in S. Lorenz und vielleicht auch das Bild der Kreuzauffindung im Germanischen Museum. Stammt der Rochusaltar in S. Lorenz von Hanns Traut, dann könnten auch wohl die Altarflügel von Neunkirchen am Brand möglicherweise von ihm herrühren, die ich auf der historischen Ausstellung 1906 in Nürnberg zur Darbietung gebracht habe. Siehe den Katalog derselben Nr. 60 und 61. Zu berichtigen ist, daß das kleine Porträt des Conrad Imhof mit der Jahreszahl 1486 in der Rochuskapelle nicht von Wolgemut herrührt, sondern eine spätere Kopie nach demjenigen auf dem Altärchen im Nationalmuseum zu München ist.

Reich war also die Ausbeute, welche Hanns Traut bot, nicht. Zudem läßt sich hier, wie ich zu Anfang andeutete, nicht immer mit voller Sicherheit operieren. So ganz festgefügt ist darum das Gebäude, das sich Rauch auf Grund gewissenhafter Erwägungen konstruiert, nicht. Immerhin sind wir durch seine Untersuchungen um ein gut Stück weitergekommen.

Dankenswerter war und ist die Beschäftigung mit W o l f T r a u t. Dieser wurde um 1478 geboren und starb im Jahre 1520. Er war zunächst als Gehilfe seines Vaters, dann in der Werkstatt Dürers als Geselle tätig. Eine seiner letzten Arbeiten in Dürers Werkstatt war die Vorzeichnung zu einem Glasgemälde für Sebald Schreyer vom Jahre 1505 in Schwäbisch-Gmünd. Die früheste Spur der Betätigung Trauts in Dürers Werkstatt findet Rauch in dem 1502 herausgegebenen Werk des Conrad Celtes „quatuor libri amorum". Als das früheste Malereiwerk des Künstlers betrachtet er die Gemälde eines Flügelaltars in der Karlsruher Galerie, die er gemeinsam mit Hans von Kulmbach (um 1505) herstellte. Auch diese denkt er sich noch in Dürers Werkstatt entstanden. Rauch stellt den Anteil beider Künstler an ihnen im einzelnen fest. Auch der Holzschnitt der Stigmatisation des Franziskus von Assisi ist nach seinem Dafürhalten in Dürers Werkstatt und zwar unter Dürers Augen, unter seinem Vorbild und seiner

Digitized by Google

Korrektur entstanden. Der Übergang aus Dürers Werkstatt zu selbständiger Tätigkeit bezeichnet, wie an einer Reihe von Belegen dargetan wird, ein Sinken in der Qualität der Leistungen Trauts. Eine Ausnahme bilden die Illustrationen zur Bambergischen Halsgerichtsordnung. Im 5. Abschnitt werden weitere für des Künstlers Art und Entwicklung charakteristische Holzschnitte aufgeführt. Von einer vollständigen Aufzählung der mehr handwerklichen Arbeiten wird abgesehen. Im Jahre 1510 schuf Traut eine Passionsfolge, die unter seinen Werken einen relativ hohen Rang einnimmt. Die Originalität ist eine verhältnismäßig große. Daran schloß sich im folgenden Jahr der imposante Hochaltar der Johanniskirche, der durch die Vielseitigkeit seiner Darstellungen weitgehende Schlüsse auf die künstlerischen Fähigkeiten Trauts erlaubt. Die Landschaft ist zuweilen stimmungsvoll, der Kolorismus oft recht wirksam, die Komposition meist klar. Auch die vier Flügelbilder des nördlichen Seitenaltares in S. Johannis mit der vermeintlich echten Altdorfer-Kreuzigung im Mittelteil weist Rauch dem Wolf Traut zu, und dürfte damit wohl auch Recht haben. Die Geburtsdarstellung des Johannisaltares gibt Rauch Veranlassung, Traut ein großes Holzschnittblatt mit Geburt, Passionsdarstellungen u. a. m. zuzuteilen. Als zweites Hauptwerk des Meisters hat dann die Folge der Holzschnittillustrationen (51 Bll.) zu dem 1512 von Hölzel gedruckten Buche Bonaventuras „die Legende des heiligen Vaters Franzisci" zu gelten. Ungefähr mit dem Jahre 1512 beginnt eine regere Betätigung Trauts in der Malerei. Etwa dieser Zeit dürften die beiden Bilder des Johannes und der Barbara im Germanischen Museum angehören. Einen wesentlichen Teil seiner Wirksamkeit in diesem Zeitraum beanspruchen die Arbeiten für das Kloster Heilsbronn (Ursulaaltar 1513). Ganz ruhte in dieser Epoche auch seine Tätigkeit für die Holzschnittillustration nicht. Was aber jetzt entstand, steht künstlerisch höher als das zuvor zutage geförderte. Eingehend beschäftigt sich Rauch alsdann mit dem Artelshofer Altar vom Jahre 1514 im bayerischen Nationalmuseum in München. Interessant ist der den Fortschritt zeigende Vergleich der Hauptdarstellung mit dem Löffelholzbilde von Hanns Traut in S. Lorenz. Traut erhebt sich hier zu einer Höhe, der er nicht oft wieder nahegekommen ist. Was das Londoner Bild der Kranzbinderin betrifft, so hat es stets etwas mißliches an sich, lediglich auf Grund einer Photographie ein Urteil zu fällen. Ich möchte lieber die Akten über dieses Bild noch ungeschlossen lassen. Das gefälschte Dürer-Monogramm könnte auch an einen der bekannten Kopisten (Jörg Gärtner, Hans Hofmann) denken lassen. In das Jahr 1514 fällt auch eine tüchtige graphische Arbeit, der Titelholzschnitt für das 1514 von Gutknecht gedruckte Passauer Missale, der innerhalb des Werkes Trauts von erfreulich reicher und charakteristischer Wirkung ist. Bei dem Heilsbronner Jungfrauenaltar, dem Artelshofener Altar und dem Titelholzschnitt zum Passauer Missale liegt Dürers Einfluß klar zutage. Ihren direkten Ausdruck findet diese Zugehörigkeit Trauts zum Dürerkreis in seiner Beteiligung an der unter des Meisters Leitung hergestellten Ehrenpforte Maximilians. Von ihm rühren die Zeichnungen zu 12 Schnitten her. Zwischen 1516 und 1518 arbeitet Traut an den Bildern des Heilsbronner Mauritiusaltares, die für seine Art sehr bezeichnend sind. In engem Zusammenhang mit diesem steht das Katharinenaltärchen in Bamberg. In die gleiche Zeit fällt die Taufe Christi im Jordan im Germanischen Museum, wie Stegmann nachgewiesen hat, das Hauptbild eines Altares aus Heilsbronn, an dem Traut in den Jahren 1516—1517 arbeitete. Auch zur Illustrierung des Teuerdank wurde Traut herangezogen. Es rühren die Zeichnungen zu drei Blättern von ihm her. Das künstlerisch hochstehendste Blatt in Trauts Holzschnittwerk ist nach Rauchs Ansicht der Abschied Christi von seiner Mutter (1516). Im allgemeinen gab Dürer (Marienleben) die Anregung. Die Einzelheiten aber sind durchaus frei und Trautisch ausgearbeitet. Ein weiteres größeres Werk von Traut aus dieser Zeit ist die Malerei des Peter-Pauls-Altares in Heilsbronn, der allerdings durch eine spätere Restauration stark gelitten hat. Entschieden stimme ich Rauch zu, wenn er auch das Porträt des Abtes Bamberger, das er erst als solches erkannt hat, Wolf Traut zuschreibt. Es zeigt, abgesehen von den übermalten Teilen, des Künstlers bezeichnende Art. Höher noch als dieses steht das monogrammierte Porträt aus Freiherrlich von Behaimschem Besitz, das ich auf der historischen Ausstellung 1906 gebracht hatte. Als Trautisch bekannt war bereits der Holzschnitt Augustin und das Kind. Er gehört dem Jahre 1518 an. Die Zeichnung ist sicher und kräftig. Die Bäume sind gut charakterisiert. In die letzten Lebensjahre des Künstlers fällt seine Tätigkeit für die Illustrierung des Halleschen Heiligtumbuches, über welcher Arbeit ihn der Tod ereilte.

Digitized by Google

Resümieren wir kurz, so liegt vor uns eine fleißige, ungemein folgerichtig aufgebaute und verdienstvolle Arbeit, voll guter Beobachtungen und neuer Anregungen. Sie verzichtet auf eine rhetorisch ausgeschmückte Sprache und beschränkt sich darauf, mehr in knapper, inventarisatorischer Art, aber bei entsprechender Begründung, die Forschungsresultate des Verfassers zusammenzufassen. Dr. Fritz Traugott Schulz.

Franz Zell, Volkstümliche Bauweise in der Au bei München. — Altmünchener Tanzplätze. 75 Aufnahmen mit Vorwort. Verlag von Heinrich Keller in Frankfurt a. M.

Wer München vor fünfzig, ja noch vor vierzig Jahren gekannt hat, weiß, daß um die stille Großstadt herum eine sehr kleinbürgerliche, zum Teil halb bäuerliche Bevölkerung gewohnt hat, die in beschränkten Verhältnissen mit Behagen dahinlebte. Ihre kleinen Häuser reichten bis unmittelbar an die großen Hauptstraßen heran; mit wenigen Schritten gelangte man von der Maximilianstraße in die Sterngasse, die voll war von malerischen Holzhäusern, im Süden der Stadt war es ebenso und nördlich hat der lange Türkengraben dem Umbau bis vor einigen Jahren Stand gehalten, eine kleine Insel solcher Häuschen war auch die Grube in Haidhausen. Heute ist das Meiste verschwunden, nur in der Au haben sich diese altmünchener Häuschen noch in größerer Zahl erhalten. Ihre künstlerische Bedeutung liegt auf der malerischen Seite und ist auch nach ihr nicht groß, aber sie haben doch ihre bescheidenen Reize und sind individuell gestaltet. Vor allem aber sind sie frei von künstlerischer Absichtlichkeit an unrechter Stelle.

Auch ihre Tage werden gezählt sein, so war es ein gutes und dankenswertes Unternehmen, daß Franz Zell, dem wir schon so manchen Beitrag zur Kenntnis altbayerischer Volkskunst verdanken, eine Auswahl solcher Bauwerke in photographischen Aufnahmen herausgegeben hat. Die Beispiele sind gut gewählt, von richtigen Standpunkten aus aufgenommen und in guten Autotypien wiedergegeben.

Als Anhang sind einige Tanzplätze und andere Vergnügungsorte beigegeben.

Bezold.

F. Baltzer, Regierungs- und Baurat, **Das japanische Haus, eine bautechnische Studie.** Mit japanischem Titelbild, 150 Textabbildungen und 9 Tafeln in Folio. Sonderdruck aus Zeitschrift für Bauwesen. Berlin 1903. Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn.

F. Baltzer, Regierungs- und Baurat, **Die Architektur der Kultbauten Japans.** Mit 329 Abbildungen im Text. Berlin 1907. Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn.

Der Verfasser, welcher lange Zeit in Japan als Ingenieur tätig war, gibt in diesen beiden Werken einen Ueberblick über die japanische Baukunst, aus dem wir sie sowohl nach ihrer technischen, als nach ihrer ästhetischen Seite kennen lernen. Er beschränkt sich auf Beschreibung und Abbildung der verschiedenen Gebäudegattungen und verzichtet auf historische und archäologische Ausführungen. Seine Arbeiten sind deshalb als reine Quellenpublikationen, die nur Tatsächliches bieten, besonders wertvoll.

Das japanische Haus ist stets nur für eine Familie bestimmt, es ist reiner Holzbau und macht einen unscheinbaren Eindruck. Der Typus ist trotz vielfacher Unterschiede in der Zahl und Anordnung der Räume ein ziemlich gleichförmiger. Im Grunde ist das Haus ein von Pfosten getragenes Schutzdach. Die inneren Wände sind beweglich und können herausgenommen werden, so daß aus mehreren kleinen ein größerer Raum geschaffen werden kann. Aber auch die Außenwände sind nur zum Teil fest, große Schiebetüren und Schiebefenster gestatten eine weitgehende Öffnung der Wände. Das Haus bietet mehr Schutz gegen Feuchtigkeit und Hitze als gegen Kälte.

Bei äußerst sorgfältiger Ausführung ist die Holzkonstruktion des Hauses nicht sehr rationell; das für die Stabilität so wichtige Prinzip der Dreiecksverbindungen ist nicht ausgebildet, es wird viel mehr Material verwendet, als konstruktiv notwendig ist und oft sind die Hölzer an stark beanspruchten Stellen geschwächt.

Als Material für die Dachdeckung kommen Holz, Rinde, Stroh und Ziegel in Verwendung. Die Rahmen für die Zwischenwände werden mit Papier bespannt, das oft mit schönen Malereien geziert ist. Der Fußboden besteht aus Brettern, welche mit Matten aus Reisstroh oder Binsen belegt werden. Die Matten haben eine Fläche von 3 : 6 Fuß und weil sie den ganzen Boden zu bedecken, haben geben sie die Flächeneinheit, nach der die Größe der Räume bemessen wird.

Digitized by Google

Für die Verteilung der Räume ist die innere, der Straße abgewandte Seite des Hauses die bevorzugte, die Wohnräume liegen nach dem Garten. Aus dem im ganzen rechteckigen Grundriß treten verschiedene Anbauten vor. Symmetrie wird nicht angestrebt. Bei großer Einfachheit des Aufbaues erhält nur das Dach eine etwas reichere, gefällige Ausstattung.

In dem zweiten Werk, das die Architektur der Kultbauten behandelt, ist das im ersten über die Konstruktion Gesagte nicht wiederholt, dagegen wird es durch einen ausführlichen Abschnitt über die architektonischen Elemente und Zierformen eingeleitet. Dann werden die verschiedenen Gebäude, welche in den Tempelanlagen vereinigt sind, besprochen. Die beiden Religionen der Japaner, der Shintoismus und der Buddhismus, haben verschiedene Tempelformen. Der shintoistische Tempel ist eine einschiffige Zelle mit umlaufender Veranda, der buddhistische eine dreischiffige Halle mit erhöhtem Mittelschiff, das aber in zwei Geschoße geteilt ist. Der Shintotempel ist die alte heimische Tempelform, der Buddhatempel ist mit der buddhistischen Religion von China eingeführt worden, hat aber in Japan eine selbständige Weiterbildung erfahren und auch auf die Shintoarchitektur eingewirkt. Der Entwicklungsgang der japanischen Tempelarchitektur läßt sich ziemlich sicher verfolgen. Es zeigt sich nämlich die sehr eigentümliche Erscheinung, daß die Tempel, welchen infolge ihres Baumaterials eine lange Dauer nicht beschieden ist, in verhältnismäßig kurzen Zwischenräumen ganz in ihrer früheren Form erneuert werden. Der Unterschied der verschiedenen Bauweisen kommt hauptsächlich in der Anlage und Form der Dächer zum Ausdruck. Drei Hauptepochen lassen sich unterscheiden. Die erste geht von den vorgeschichtlichen Zeiten bis etwa 780 nach Christo, die zweite bis 1500, die dritte bis 1868. Von da an kommt Japan unter den Einfluß der europäischen Kultur und Kunst. Innerhalb der Gruppen sind wieder verschiedene Stilarten zu unterscheiden. In der Besprechung dieser Stilarten tritt nun doch die historische Anordnung in Geltung. Es folgen noch drei weitere Kapitel über die No-Bühne, über die mehrgeschossigen Turmbauten und über die Schatztürme.

Beide Werke sind durch ein reiches Material an zeichnerischen und photographischen Aufnahmen illustriert. Wir gewinnen durch sie einen klaren Einblick in ein Gebiet der Kunstgeschichte, das uns bisher nahezu fremd war.

Die Baukunst der Japaner ist nicht Architektur im höchsten Sinne, die Dimensionen und das Material schließen die Monumentalität aus; nicht die Raumgestaltung, nicht die Konstruktion stehen im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens, sondern die dekorative Ausgestaltung. Noch eines: die Bauformen, welche sich am Holzbau entwickelt haben, werden ohne Rücksicht auf die Bedingungen der Baustoffe auch angewandt, wenn ausnahmsweise in anderem Material gebaut wird. Nimmt man diese Einschränkungen hin, so bleibt noch genug des künstlerisch bedeutsamen. Die Wahrnehmung, daß die japanische Kunst auf einer Entwicklungsstufe beharrt, welche die europäische längst hinter sich hat, daß sie aber die auf ihrer Stufe gegebenen Möglichkeiten in selbständiger, höchst eigenmächtiger Weise zu höchster Vollendung steigert, machen wir auch in der Baukunst. Die japanischen Bauten machen in der energischen Profilierung ihres Umrisses und in dem reichen Wechsel von Licht und Schatten einen bedeutenden malerischen Eindruck und erfreuen durch die vollendete, geschmackvolle Ausführung der einzelnen Formen.

Bezold.

Meyers großes Konversations-Lexikon. Sechste gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. XII — XVII. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut. 1905—1907. Lex 8°.

Herders Konversations-Lexikon. Dritte Auflage. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung. 1902—1907. Lex. 8°. (8 Bände).

Die Bände I—XI der neuen Auflage von Meyers Konversations-Lexikon sind bereits früher an dieser Stelle Besprechungen unterzogen worden. Die inzwischen neu erschienenen Bände zeigen sowohl was den Text als auch was die reichlich beigegebenen Abbildungen betrifft, die gleichen Vorzüge. Bei der Umgestaltung und Erweiterung, die insbesondere der Text erfahren hat, macht sich das sehr berechtigte Bestreben geltend, Worterklärungen, namentlich wenn es sich um Fachausdrücke handelt, hinter den Sacherklärungen, wie sie unsere Zeit des sich fortgesetzt steigernden Weltverkehrs von Jahr zu Jahr in immer größerer Zahl fordert, zurücktreten zu lassen. So sind auch manche exotische Ortsnamen und sonstige speziellere geographische Be-

Digitized by Google

zeichnungen in Wegfall gekommen, während z. B. Artikel über Japan und seine Kultur der seit dem russisch-japanischen Kriege so mächtig gewachsenen Bedeutung des Landes und Volkes entsprechend außerordentlich an Umfang zugenommen haben, zum nicht geringen Teil überhaupt, wie auch so mancher Abschnitt über die Erfindungen und Entdeckungen der jüngsten Vergangenheit, neu hinzugekommen sind. Ein solcher Versuch, das allgemein Wissenswerte vom rein fachlichen Wissen kräftiger und klarer abzuheben, für dieses gewissermaßen stillschweigends auf die verschiedenen Fachlexika zu verweisen, kann bei einem „Nachschlagewerk des allgemeinen (nicht des gesamten!) Wissens", wie gesagt, nur mit Anerkennung begrüßt werden. Würde doch ohne solche weise Beschränkung die Gefahr nahe liegen, den Stoff ins Ungemessene, Unübersehbare anschwellen zu lassen.

Wesentlich die gleichen Gebiete, wie die Umgestaltungen des Textes, betreffen auch die Wandlungen die mit dem Abbildungsmaterial in der neuen Auflage vorgenommen wurden. Dabei ist es erstaunlich, aus einem Vergleich der beiden Auflagen zu ersehen, wie tiefgreifend auch hier die Veränderungen sind. So zähle ich in dem beliebig herausgegriffenen halben Bande von „Russisches Reich (Geschichte)" bis „Schönebeck" an Tafeln in der alten (5.) Auflage 57, in der neuen (6.) Auflage 79, von denen nur 22 — zumeist Landkarten — genau die gleichen geblieben sind; 12 Tafeln (Länder des Gelben Meeres und der südlichen Mandschurei" zum Artikel: Russisch-japanischer Krieg, „Sägemaschinen", „Körperteile der Säugetiere", „Schädel des Menschen", „Schlacht- und Viehhöfe", „Schokoladenfabrikation" u. s. w.) sind in der 6. Auflage völlig neu hinzugekommen, 3 dagegen („Salanganen", „Salzkammergut", „Sanitätskorps") fortgefallen, die übrigen wesentlichen Verbesserungen, die zum größten Teil natürlich gleichfalls nur durch den Ersatz alter Tafeln durch neue möglich waren, unterzogen worden. Schon dieser Vergleich zeigt deutlich, daß die 6. Auflage von Meyers großem Konversations-Lexikon sich mit größtem Fug und Recht eine „gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage" nennen kann.

Gleichzeitig mit dem 17. Bande des Meyerschen Lexikons ist der 8. Band der dritten Auflage von „Herders Konversationslexikon" zur Ausgabe gelangt, und damit hat ein Werk seinen Abschluß gefunden, das bereits anläßlich der früheren Auflagen — die erste erschien 1854—57 in 5 nicht allzu starken Bänden — als ein Meisterwerk der Präzision anerkannt worden ist. Dieser Ruhmestitel vor allem muß auch der neuen Auflage wiederum zuerkannt werden; und da die Gedrungenheit, die sich wesentlich auf Form und Ausdruck der einzelnen Artikel bezieht, mit einer außerordentlichen Reichhaltigkeit des Inhalts und, soweit Stichproben ein Urteil zulassen, mit einer ungemeinen Zuverlässigkeit und Gründlichkeit auch in der Benutzung der neuesten Literatur Hand in Hand geht, so darf man wohl sagen, daß nur schwer ein Buch gefunden werden wird, in dem bei gleichem Umfange eine gleiche Fülle gediegenen Wissens vereinigt und zu bequemer Aneignung bereitet ist. Als ein Beispiel für die Reichhaltigkeit des Buches mag hier nur bemerkt sein, daß, wie es bei einem Werke des Herderschen Verlages nicht anders zu erwarten, der katholischen Kultur und ihren Erscheinungen ein reges Interesse und weitgehende Beachtung geschenkt wird, während wir in unseren übrigen großen Konversationslexika diese Kultur meist gegenüber der nichtkatholischen vernachlässigt finden; man vergl. z. B. die Artikel: Franz Renz, Ryan, Joh. Frdr. Schannat, Anton von Scholz etc. etc. Daß dagegen im Herderschen Konversationslexikon sich etwa eine ähnlicher Mangel an Beachtung hinsichtlich der Hervorbringungen der nichtkatholischen Kultur geltend mache, dafür habe ich bei daraufhin vorgenommenen Stichproben keinerlei Anhaltspunkte gefunden. Erwähnen wir noch, daß auch durch eine vortreffliche Bezeichnung der Aussprache und Betonung fremder Namen und Worte dem Bildungsbedürfnis und der Wißbegierde weitester Kreise Rechnung getragen ist und daß die Vermittlung der Kenntnis aller wichtigeren Sachen durch ein ausgezeichnetes Abbildungsmaterial unterstützt wird, so ist der Wunsch wohl berechtigt, daß auch das handliche Herdersche Lexikon sich fortgesetzt zunehmender Beliebtheit und einer immer weiteren Verbreitung zu erfreuen haben möchte. Kann es doch in gewissem Sinne, wie angedeutet, geradezu als eine Art Ergänzung der wichtigsten anderen deutschen Konversationslexika betrachtet werden Th. H.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1907

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

Seite

Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. Von Dr. Edwin Redslob. Mit 5 Tafeln 3, 53

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Von Gustav von Bezold. Mit 13 Tafeln . 31, 77

Silbervergoldetes Monile. Von Dr. Edwin Redslob. Mit 1 Tafel 90

Ein Bildnis Georg Philipp Harsdörfers von Georg Strauch. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 2 Tafeln 96

Die Holzmöbel des Germanischen Museums. X. Von Dr. Hans Stegmann. Mit 1 Tafel. 102

Literarische Besprechungen 45, 124

Digitized by Google

Epitaph der Familie Pömer an St. Sebald zu Nürnberg.

Digitized by Google

Epitaph vom Jahre 1422 an der Moritzkapelle zu Nürnberg.

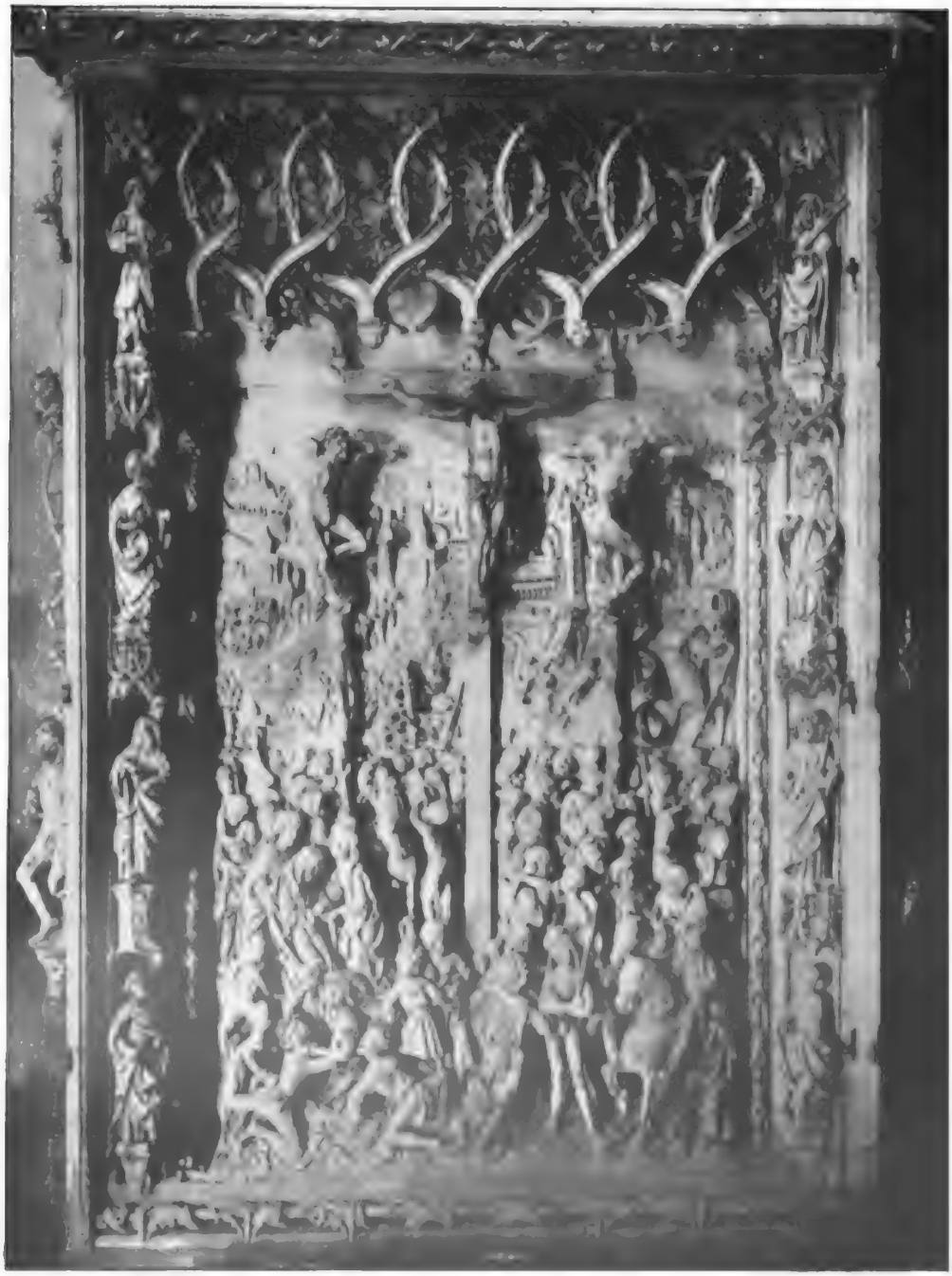
Digitized by Google

Epitaph für Walburg Prünsterin (gest. 1434) im germanischen Nationalmuseum.

Digitized by Google

Epitaph des Bischofs Wilhelm von Reichenau im Dom zu Eichstätt.

Digitized by Google



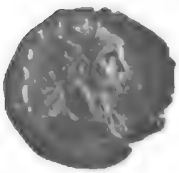
Der Pappenheimer Altar im Dom zu Eichstätt.
(Photogr. Ostermayr, Eichstätt.)

UNIV. OF MICH.
by Google

Valerianus.

Postumus.

Quintillus.


Aurelianus.

Tacitus.

Probus.

Diocletian.

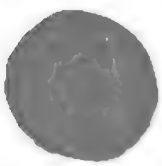
Diocletian.

Maximianus.

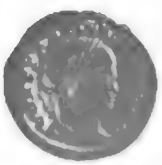
Constantius Chlorus.

Galerius.

Maximinus.


Helena.

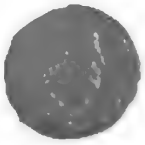
Constantin d. G


Constantin II.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel III.

Digitized by Google

Magnentius.


Gratian.

Gratian.

Arcadius.

Anastasius.

Theoderich.

Athalarich.

Justinian

Gunthamund.

Theodahat.

Thrasamund.

Constantin Pogonatos.

Phokas.

Leon XI.

Constantin X.

Liuva (?).

Recared.

Egica.

Langobarde.

Arrigis.

Grimoald.

Sighard.

Unbekannte Merowinger.

Siegebert III.

Ludwig d. Fromme.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel IV.

UNIV OF MICH
Digitized by Google

Digitized by Google

Diptychon einer römischen Familie. Um 400.

Diptychon des Konsuls Felix. 428.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel V.

ΤΟΥ
ΤΙΤ
ΔШ
ΡΟΝ
ΤΗ
СΟΦΗ

Diptychon des Konsuls
Philoxenus. 525.

Diptychon eines unbekannten
Konsuls. Um 450.

Diptychon des Konsuls
Magnus (?). 518.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel VI.

OF MICH.

Google

Heinrich II.

Siegfried von Mainz.

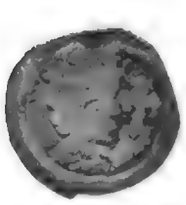
Egbert von Meißen.

Friedrich I.

Konrad III.

Friedrich I.

Friedrich II.

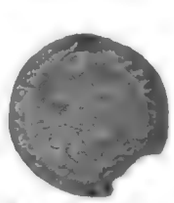


Philipp.

König Heinrich.

Friedrich II.

Richard von Cornwallis.



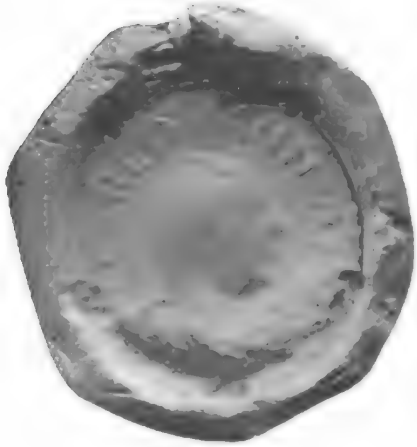
Rudolf von Habsburg.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel VII.

Digitized by Google

Ludwig der Fromme.

Ludwig der Deutsche.



Karlmann.

Karl der Dicke.

Karl der Dicke.

Arnulf.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel VIII.

Digitized by Google

Ludwig das Kind.

Konrad I.

Heinrich I.

Heinrich I.

Otto I.

Otto III.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel IX.

Digitized by Google

Konrad II.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel X.

Digitized by Google

Heinrich III.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XI.

Digitized by Google

Friedrich I

Friedrich II.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XII.

Digitized by Google

König Heinrich (VII.).

Richard von Cornwallis.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XIII.

Digitized by Google

Silbervergoldetes Monile. (K. G. 817.)
Kölner Arbeit vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts.

Digitized by Google

Bildnis Georg Philipp Harsdörfers von Georg Strauch v. J. 1651.

Digitized by Google

MISERI MORTALES, NISI QUOTIDIE INVENIRENT QUOD DISCERENT.
GEORGIUS PHILIPPUS HARSDÖRFFERUS, Patr. Noric. et patriæ Dicasta
Imitamine coeli
Nec fugis et vade moritur.
G. Strauch delineavit.
Andr. Khol sculpsit.
Nobilissimo & Praecellenti Viro, DN HARSDORFERO etc hanc ipsius Imaginem in testimonium observantiæ suæ dat, dicat, offert P. F.

Bildnis Georg Philipp Harsdörfers. Kupferstich von Andr. Khol nach Georg Strauch.

Digitized by Google

Nürnberger Schrank mit Intarsiendekoration. Um 1600.

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

HERAUSGEGEBEN

VOM DIREKTORIUM.

JAHRGANG 1908.
MIT ABBILDUNGEN.

NÜRNBERG
VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS
1908.

Digitized

HANS TRAUT UND DER PERINGSDÖRFFER-ALTAR.

VON DR. EDWIN REDSLOB.

(Mit 1 Tafel.)

In dem einleitenden Abschnitt seines Werkes „Die Trauts“ (erschienen 1907 als Heft 79 der Studien zur Deutschen Kunstgeschichte) hat Christian Rauch den Zeitgenossen Wolgemuts Hans Traut behandelt.

Nach einer Zusammenstellung des über den älteren Traut vorhandenen urkundlichen und biographischen Materiales versucht Rauch, ein Bild von der künstlerischen Tätigkeit des Meisters zu geben. Als Grundlage hierzu dient ihm die einzig beglaubigte malerische Arbeit Trauts, eine im Besitze der Erlanger Universitätsbibliothek befindliche, etwa 55:30 cm messende kolorierte Federzeichnung. Das Blatt stellt den Heiligen Sebastian dar; es trägt von Dürers Hand die Bezeichnung: „Dz hatt hans trawt zu Nornmirchkg gemacht“. Das Wasserzeichen des benutzten Papieres (Ochsenkopf, ähnlich wie Nr. 14 869 in Briquet: Les Filigranes T. IV. 1907) erscheint nach Briquets Forschungen auf meist venezianischen Urkunden der siebziger und achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. (Taf. I u. Abb. 1.)

Durch Vischer ist die Zeichnung in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt. Er schreibt (Studien, 1886, S. 335): „Die Manier ihres Vortrages hält so ziemlich die Mitte zwischen Schongauer und Michel Wolgemut, kommt jedoch diesem um einen Grad näher als jenem und kann nicht eben außergewöhnlich genannt werden.“ Ihre Ähnlichkeit mit dem Sebastian auf dem Peringsdörffer-Altar des Germanischen Museums (Nr. 117 des neuen Gemäldekatalogs) wurde am eingehendsten von Thode (Die Malerschule von Nürnberg, 1891, S. 179—181) behandelt. Doch hebt Thode zugleich die deutlichen Unterschiede zwischen den beiden Sebastiangestalten hervor. Die Zeichnung macht auf ihn einen „zierlicheren Gesamteindruck, der besonders durch die hübsche, kürzere und geradere Nase und den feinen Mund bedingt wird“. Auf Grund dieser Verschiedenheit des künstlerischen Geistes und Geschmackes sieht er sich gezwungen, die Zeichnung als eine Kopie hinzustellen; er nimmt an, daß es sich um eine Studie handelt, „zu der Hans Traut jenen Sebastian auf dem Altarwerk sich als Vorbild genommen“.

Gegen diese „Degradierung“ zu einer Nachzeichnung wendet sich Rauch (S. 19). Nach ihm zeugt „jeder Feder- und Pinselstrich auf beiden Bildern von demselben künstlerischen Temperament und Empfinden“. Die Freiheit und Sicherheit der Zeichnung habe nichts von dem unselbstständigen Tasten einer Kopie an sich; beide seien von ein und demselben Meister und die Zeichnung sei höchstwahrscheinlich

Digitized by Google

eine Vorstudie zu dem Gemälde. Daraus zieht Rauch den Schluß, der Peringsdörffer-Altar sei von Hans Traut gemalt.

Daß Vischer und Thode im Gegensatz zu Rauch bei ihrer Wertung des Erlanger Sebastian ein sicheres Empfinden leitete, wird ersichtlich, sobald man erkennt, daß die Zeichnung allerdings ein Vorbild hat, und dadurch einen gesicherten Beurteilungspunkt für ihr Verhältnis zum Peringsdörffer-Altar gewinnt.

Hans Traut hat in annähernd vierfacher Vergrößerung nach Martin Schongauers großem Sebastian (B. 59) gearbeitet. Die Veränderungen, die er vornahm, sind leicht erkennbar: der rechte Arm ist bei der Zeichnung gesenkt, dementsprechend ist der Kopf mehr zur Seite geneigt. Der Körper ist nicht so weit zur rechten Seite gebogen, das Lendentuch ist statt an der rechten Hüfte an der linken verknotet, und hier flattert auch sein abstehender Zipfel. Individuell verändert ist der Kopf: er ist rund, fleischig und weich, die Augenlider sind ein wenig geöffnet, die Linien von den Brauen zum Nasenrücken sind auf beiden Seiten durchgeführt. Hierin wie in der weichen und etwas flauen Fleischbehandlung kommt die Verschiedenheit des künstlerischen Temperamentes deutlich zum Ausdruck.

Vergleicht man Stich und Zeichnung, so wird man für die Zeichnung als Deutung geben müssen, daß es sich wahrscheinlich um den unter Benutzung des Schongauerischen Blattes hergestellten Entwurf zu einer Holzfigur handelt, der ursprünglich durchaus nicht als Vorstudie zu der Altartafel gedacht war.

Der Stich ist mehrfach zu Nachbildungen benutzt worden. Nach dem Text zu Amand-Durands Publikation (Oeuvre de Martin Schongauer, 1881) haben ihn Wenzel von Olmütz und Israel von Meckenem kopiert; im Gegensinne erscheint er bei dem Monogrammisten ↄ. I.; auch zeigt ein kleines Bild der Königl. Gemäldegalerie zu Wien (Nr. 1491) die Schongauerische Gestalt. Der unter Schongauers Namen gehende, gegenseitig dargestellte kleine Sebastian (B. 49) scheint mir nur eine Kopie nach dem großen Stich zu sein.

Die Übernahme von Entwürfen des Kupferstiches war bei Malern und Plastikern durchaus gebräuchlich. Alfred Schmid hat im fünfzehnten Bande des Repertoriums (1892, S. 19) eine ganze Reihe von Beispielen angeführt, die W. Josephi im Jahrgang 1903 unserer Mitteilungen durch Belege aus der Skulpturensammlung des Germanischen Museums und des Münchener National-Museums erweitert hat. Die Einwirkung Schongauerischer Arbeiten auf Nürnberger Skulpturen hat E. v. Keyserling in der Beilage 29 der Allgemeinen Zeitung 1899 behandelt.[1])

Alle Veränderungen, die Hans Traut bei seiner Kopie vornahm, erklären sich auf das einfachste aus dem Verlangen, sein Vorbild für eine Holzskulptur umzuarbeiten. Abgesehen von dem achteckigen, profilierten Postament läßt sich dies in der gesamten Durchbildung erkennen. Für eine Skulptur mußte die starke Neigung des Körpergewichtes auf eine Seite gemildert werden; da Traut aber dennoch den scharfen Winkel beibehielt, der durch das vorgestellte rechte Bein an der Hüfte

1) Auf Schongauer gehen auch zwei Köpfe zurück, deren feine Form Dörnhöffer an die Arbeitsart des jungen Dürer zu denken zwingt: der Kopf der Maria von der Verkündigung und von der Anbetung des Hersbrucker Altares. (Vgl. Repertorium XXIX. S. 455 f.).

Digitized by Google

entstand, bog er den rechten Arm herunter und gewann somit eine gerade Abschlußlinie. Richtig ließ er den Kopf nun haltlos sinken, aber er vergaß, die linke Hand entsprechend zu ändern. Beim Schongauerischen Stich erklärt sich ihre erhobene Haltung, denn sie wird durch den rechten Arm gestützt; bei der Trautischen Zeichnung ist sie unbegründet. Da die Hand zu alledem noch übermäßig groß ausgefallen ist, muß dieser Fehler besonders störend wirken. Albrecht Dürer in der im Städelschen Institut zu Frankfurt aufbewahrten Vorzeichnung zum Ober-St. Veiter Altar und Hans Lautensack auf einer Zeichnung im Kupferstichkabinett des Germanischen Museums, die beide den Heiligen mit hochgebundenem linken Arm und gesenktem rechten dargestellt haben, lassen die linke Hand richtig herabhängen.

Ersichtlich wird Trauts Befangenheit jeder Veränderung gegenüber auch bei Betrachtung des Astes, den er zur Befestigung des rechten Armes an den Stamm angeflickt hat; ein Baum, der ganz deutlich in Manneshöhe sich zur Krone verzweigt, kann unmöglich so nahe der Wurzel einen derartig kräftigen Ast abgeben. Gegenüber dem rechten Knie des Heiligen ist eine andere Unrichtigkeit zu erkennen: hier war ursprünglich die für Schongauer charakteristische Windung des ausbiegenden Stammes vorgezeichnet, doch ist die Umrißlinie bei der Kolorierung glatter geworden, wodurch der Stamm den Eindruck organischer Kraft eingebüßt hat.

Zwei weitere wichtige Änderungen endlich, das Weglassen der Zweige und der Pfeile, deuten am überzeugendsten darauf hin, daß die Zeichnung als Entwurf für eine Holzskulptur gearbeitet wurde. Wir wissen, daß Hans Traut Aufträge für Schnitzereien angenommen hat, und in dem Heilsbronner Abteigebäude ist eine zum mindesten von ihm entworfene Balkendecke erhalten. (Nach Rauch S. 6 1494 in den Rechnungseinträgen erwähnt.) Die ornamentierten Balken tragen an den Enden Wappenbilder, der mittlere Balken ist reicher verziert und zeigt im Zentrum die Madonna, am einen Ende den Kaiser, am anderen Johannes den Täufer. Diese Johannesfigur läßt sich am ehesten mit der Sebastianzeichnung vergleichen. Ihre zierlichen, weichen Formen erwecken einen ähnlichen Eindruck wie die Zeichnung: sympathisch und angenehm, wirken sie dennoch bei genauer Betrachtung der Einzelheiten etwas flau.

Ein deutliches Bild der Kunst Hans Trauts können wir auf Grund dieser zwei beglaubigten Arbeiten nicht gewinnen. Die Fresken, die er in Heilsbronn (1488 bis 1495) gemalt hat, sind nicht mehr nachzuweisen; die von Rauch (S. 6) genannten Reste der Hauskapelle des Abtes: Figuren unter Baldachinen, mit plastisch aus Kreidemasse gearbeiteten Köpfen und Nimben, entstammen bereits dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts.

Rauch hat dennoch versucht, mit Hilfe der einen Zeichnung das malerische Schaffen Trauts zu rekonstruieren, indem er annimmt, daß von ihrem Meister der im Germanischen Museum aufbewahrte Peringsdörffer-Altar herrührt. Hier begegnen wir nämlich der Kopie nach dem Schongauerischen Stich in einer erneuten Umbildung. Die Hauptänderung, welche die Zeichnung dem Stich gegenüber aufweist, ist übernommen: der heruntergelegte rechte Arm mit seiner ausdruckslosen Hand. Aber er ist höher angebunden, so daß die unnatürliche Form des Trautischen Baumstammes verbessert werden konnte. Die unrichtige Haltung

Digitized by Google

des linken Armes ist nicht beibehalten: er ist nach außen gelegt, die Hand hängt müde und kraftlos herunter. Dieser Ausdruck des Erschöpften herrscht in der ganzen Figur: die schweren Augenlider sind fast niedergefallen, der Kopf liegt eingeknickt auf der rechten Schulter: der Gemarterte ist zu ermattet, als daß er seinen Schmerz mit Leidenschaft äußern könnte. Also ein großer Abstand von dem Erlanger Sebastian, dessen nette, etwas glatte Erscheinung den Gedanken an sein Martyrium gar nicht aufkommen läßt! Deutlich wird diese Verschiedenheit auch bei Betrachtung der Kopfformen: der Heilige des Altares hat einen langen Schädel, die großen Augen liegen unter hochgewölbten Knochen-

Abb. 1. **Kopf der Sebastianzeichnung von Hans Traut in Erlangen.**

bogen, die Nase ist lang und schmal, das Kinn tritt scharf und knochig hervor, die Kinnladen sind hart und kantig.

Derartig selbständige Änderungen dem Vorbild gegenüber zeigen eine Stärke der Persönlichkeit, die der Benutzer des Stiches vermissen läßt. Es scheint mir deshalb ausgeschlossen, mit Rauch in Zeichnung und Gemälde dieselbe Hand zu erkennen; ich glaube, das Verhältnis, in dem beide Meister zu ihrem jedesmaligen Vorbild stehen, zeigt hinlänglich die verschiedene Begabung zweier Individualitäten.

Digitized by Google

Immerhin bleibt die Beziehung des Erlanger Blattes zum Peringsdörffer-Altar interessant für die Erkenntnis des Nürnberger Werkstattbetriebes zur Zeit der Wolgemutischen Unternehmungen. Der Peringsdörffer-Altar stellte der jungen Schule, die für ausgesprochene Charakterköpfe schon über eine reiche, anstandslos von allen Malern gleichzeitig verwendete Typenreihe verfügte, die schwere Aufgabe, den undurchgebildeten Zügen junger Heiligengestalten charakteristische Unterschiede abzugewinnen. Man kann auf allen Tafeln des Altares erkennen, wie schwer man sich gemüht hat, dieser Anforderung zu genügen. Um so leichter verständlich wird uns daher, daß einer der Mitarbeiter für die noch weniger gewohnte Darstellung eines nackten Körpers Hans Trauts Vergrößerung des Schongauerischen Stiches zu Hilfe nahm.

Abb. 2. **Mittelgruppe des Wandgemäldes im Ostchor von St. Sebald zu Nürnberg.**
(Vergrößerung nach einer Aufnahme vor der Restauration.)

In einer anderen Tafel (Nr. 127 des neuen Gemäldekataloges), die mit drei weiteren Darstellungen der Veitslegende (Nr. 128 unseres Kataloges und zwei Tafeln in der Lorenzkirche) vermutlich zum Peringsdörffer-Altar gehört hat, will neuerdings Albrecht Weber (Repertorium 1908, Heft 1) Albrecht Dürers Selbstporträt erkennen. Allerdings zeigt die in Frage kommende Hintergrundfigur Züge, die an Dürer denken lassen könnten. Doch die Deutung, daß man dem sechzehnjährigen Lehrbuben erlaubt habe, sein Bildnis in die Tafel eines älteren hineinzumalen, scheint recht gezwungen, zumal eine der zugehörigen Tafeln in St. Lorenz von ihrem Meister mit R. F. und dem Jahre 1487 signiert ist. Eher wird anzunehmen sein, daß der mit dem Bilde beauftragte Meister R. F. seinen Werkstattgenossen Modell stehen ließ, um sich so über die Schwierigkeit der

Digitized by Google

Erfindung eines neuen jugendlichen Kopfes hinwegzuhelfen. Der Stab, den die betreffende Gestalt in der Hand hält, ist übrigens keineswegs als Malstock zu deuten: er ist das übliche Abzeichen des Pagen oder überhaupt bloß das Stöckchen des jungen Stutzers, wie es auch die Hintergrundgestalt der Sebastiantafel (siehe unsere Abbildung) in der Hand hält. Andere Beispiele ließen sich in ziemlicher Zahl aus Tafelbildern und Miniaturen anführen; ich nenne nur die Knappengestalt auf der Gefängnisszene des Rochusaltares in St. Lorenz (Abb. Rauch, Taf. 3) und eine weitere auf dem Gastmahl des Herodes (Bayerisch um 1480) in der Augsburger Galerie (Phot. Höfle).

Wenn man also auch Webers Deutung auf ein Selbstporträt ablehnen muß, so bleibt die Vermutung, daß uns auf dem Peringsdörffer Altar die Züge des jugendlichen Dürer erhalten sind, dennoch wichtig genug. Gemeinsam mit der Tatsache, daß er eine zum Altar benutzte Zeichnung in seinem Besitz hatte, zeigt Dürers Verwendung als Modell, wie sehr seine Lehrzeit in Zusammenhang mit der Entstehung des Peringsdörffer-Altares zu beurteilen ist.

Auf keiner Tafel des Altares finden sich aber Gesichtszüge, die denen des Trautischen Sebastian ähnlich oder verwandt erscheinen. Innerhalb der Nürnberger Malerei am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts läßt sich nur einmal ein ähnlicher Kopf nachweisen: auf der im Ostchor der Sebalduskirche befindlichen Freske mit Darstellungen von Abendmahl und Gethsemane, die für den 1473 verstorbenen Hans Stark gemalt wurde. Das Bild ist jetzt einer genauen Untersuchung entzogen, da bei den Wiederherstellungsarbeiten der Kirche seine Übermalung nötig wurde.

Dennoch zeigt noch heute, besonders aber auf der vor der Restauration aufgenommenen Photographie (Abb. 2), der Kopf des in Christi Armen zusammensinkenden Johannes Züge, die an den Sebastian der Erlanger Zeichnung erinnern könnten. Die Brauen sind ziemlich gerade gezogen, die Augenlider sind sorgfältig umrändert, mit einem phlegmatischen Ausdruck, der auch beim Sebastian an Stelle des Schmerzes über dem Antlitz liegt, sind sie ein wenig geöffnet. Die Überleitung der Brauen zum Nasenrücken ist wieder beiderseits durchgeführt und zart abschattiert, die Mundform ist durch die unter der schmalen Oberlippe weichlich hervorquellende Unterlippe charakterisiert, welche an der Profilseite unvermittelt abschließt. Das Kinn ist spitz, aber die ausladende Kinnbackenlinie verbreitert den Kopf.

Es läßt sich nicht bestimmt beweisen, daß Hans Traut der Schöpfer des Freskos war, aber unsere Vermutung vermeidet die Widersprüche, in die Rauch dadurch gelangt, daß er ohne sichere Basis die bedeutendsten Werke der Nürnberger Tafelmalerei vor Dürer seinem Meister zuschreibt.

Wir wissen von Hans Traut durch Neudörffer (Rauch I, S. 7; Stiassny in Lausers Kunstchronik XI, 1887, S. 815; Thode, S. 217), daß er als Wandmaler, Tafelmaler und Bildschnitzer tätig war. Neudörffer (Quellenschriften zu Kunstgeschichte X) erwähnt, „daß er den Kreuzgang zu den Augustinern gemalet und darin viel erbare Herren conterfeyet" habe.[2]) Auch die Nachricht über die Fresken

2) Die auf Hans Traut und ein Mitglied der Familie Beurlin zurückzuführenden Wandgemälde sind 1883 mit dem Abbruch des Klosters zu Grunde gegangen. Die damals von

Digitized by Google

in Heilsbronn zeigt, daß er auf dem Gebiete der Wandmalerei besonders tätig gewesen sein muß. Sehr geschätzt ist er offenbar nicht gewesen, darauf deutet seine Armut (Rauch I, S. 8) und Neudörffers Urteil, daß der Sohn Wolf „dem Vater in der Kunst des Malens und Reißens hoch überlegen" war.

Somit wird er mit Recht als ein über das Handwerkliche wenig erhobener Meister seine untergeordnete Stellung in der Geschichte der Nürnberger Kunst beibehalten. Für seine Verbindung mit der Holzschnitzkunst haben wir zwei Belege: den Erlanger Entwurf und die Heilsbronner Balkendecke. Seine Tätigkeit als Freskenmaler ließ sich vermutungsweise mit den zwei Sebalder Darstellungen illustrieren. Tafelgemälde seiner Hand wüßten wir nicht zu erkennen: die von Rauch unter seinem Namen zusammengestellten Bilder scheinen uns nicht einmal Arbeiten derselben Meisterhand zu sein, geschweige denn mit Traut zusammenzuhängen. Vor allem müssen wir es ablehnen, den Peringsdörffer-Altar für Hans Traut in Anspruch zu nehmen.

Prof. Gg. Eberlein angefertigten zwölf Farbenskizzen (in zwei Exemplaren, eines im Besitze des deutschen Kaisers, das andere im Kupferstichkabinett des Germanischen Museums erhalten) können nicht im geringsten eine Vorstellung der Werke geben. Vgl. Dr. Fr. Tr. Schulz in d. Mitt. d. German. Mus. 1906, S. 155 und 156 mit Abbildung einer Eberleinschen Kopie.

Digitized by Google

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER AUSSENMALEREI IN NÜRNBERG.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Fortsetzung.)

(Mit 2 Tafeln.)

Die Schau.

Groß war die Ausbeute, die wir aus dem in unserem ersten Aufsatz[1]) für das 15. Jahrhundert zusammengetragenen Material zur Geschichte der Außenmalerei im alten Nürnberg gewannen, nicht. Die Dürftigkeit und Knappheit der quellenmäßigen Unterlagen, das Fehlen älterer Darstellungen, welche diese hätten verdeutlichen oder beleben können, schloß die Möglichkeit aus, für den in Frage kommenden Zeitraum ein zusammenhängendes, entwicklungsmäßig in sich geschlossenes Bild zu zeichnen. Doch wurde die Wahrscheinlichkeit erhärtet, daß die Fassadenmalerei im 15. Jahrhundert in Nürnberg ständig in Übung war.

Einen neuen Beweis hierfür bringen die nun folgenden Ausführungen, die sich mit dem ehemaligen Gebäude der Schau beschäftigen, das seine Stelle südwärts des Ostchores von S. Sebald gegenüber der eindrucksvollen, gewaltigen Front des Wolffschen Rathausbaues hatte. Denn auch dieses Bauwerk gehört dem 15. Jahrhundert an. Es ist nicht, wie bislang angenommen wurde, erst im Jahre 1520 durch einen Umbau aus dem früheren Almosenhaus entstanden; vielmehr waren beide, wie wir nachher dartun werden, zwei von einander verschiedene Gebäude. Die bekannte Notiz Joseph Baaders in seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs (2. Reihe, Nördlingen 1862, S. 4) hatte mich veranlaßt, mir die Schau für das 16. Jahrhundert vorzubehalten. Hinterher aber mußte ich erkennen — und nicht zum mindesten bin ich hier Herrn Archivrat Dr. Mummenhoff für seinen Hinweis dankbar —, daß ein Festhalten an der bisherigen Annahme nicht möglich sei.

So gewann die Schau für unsere Zwecke an Wichtigkeit. Sie wurde zu einem belangvollen Glied in der Kette, die es hier zusammenzuschließen gilt. Sie nimmt geradezu eine hervorragende, eine Ausnahmestellung ein. Architektur und Malerei sind eng mit einander verwoben. Erstere ist für letztere geschaffen, ist auf sie eingerichtet. Alles das hätte schon an sich eine besondere Behandlung dieses interessanten Bauwerks erfordert. Dazu kommt, daß die archivalischen Nachrichten etwas reichlicher fließen und es an Darstellungen nicht mangelt, um unsere Vorstellungen zu verdichten und unsere Anschauungen zu begründen.

* * *

1) Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1906, S. 147—157.

Digitized by Google

Die Fassade der Schau ist wiederholt bildlich dargestellt worden. Belangvoll für unseren Zweck sind aber nur die Wiedergaben aus älterer Zeit. Wollten wir uns z. B. an die Darstellung des bekrönenden Aufbaues mit der Uhr, die Heideloff in seiner Ornamentik des Mittelalters Heft VII Taf. 5 bringt, halten, so würden wir eine gänzlich verkehrte Vorstellung vom einstigen Aussehen der Schau gewinnen. Heideloff dürfte die Schau auch kaum noch selbst gesehen haben. Wer will sich darum darüber wundern, wenn sich in seiner regen Phantasie ein Bild derselben entwickelte, das diese nicht zeigt, wie sie einst wohl war, sondern wie sie sich in Heideloffs pseudogotischem Stil restauriert ausgenommen haben würde! Das breite Band mit den Wappen der Kurfürsten war in Wirklichkeit gar nicht vorhanden. Die Figuren des Kaisers und der Kurfürsten waren nicht in spitzbogigen, sondern in flachbogigen Nischen untergebracht. Die beiden Zinnen zu den Seiten der Uhr waren nicht höher hinaufgezogen, sondern hatten die Größe der übrigen. Die Ausbildung des Maßwerks im äußeren Uhrkranz sowie auch in den Nischen der Staffeln in dem bekrönenden Aufbau über der Uhr ist eine der Wirklichkeit wie auch der ursprünglichen Entstehungszeit nicht entsprechende. Die beiden Wappen der Stadt Nürnberg unten in den Zwickeln des Mittelstücks sind rein willkürliche Zutaten. Weiter können die seitlichen Fialen desselben sowie der bekrönende Baldachin, wie Heideloff sie dargestellt hat, nicht den mindesten Anspruch auf Zuverlässigkeit oder Stilechtheit erheben. Der gewichtigste Fehler aber besteht darin, daß Heideloff glaubte, die Figuren in den Nischen seien plastisch gearbeitet gewesen, sagt er doch in dem zugehörigen Text: „Der Aufsatz der Uhr, das Glockentürmchen, die sieben Kurfürsten mit dem Kaiser (Karl IV.) und die damals allein bekannten 7 Planeten, Merkur, Venus, Mars, Jupiter, Saturn und Uranus personifizirt, waren von Stein". Es unterliegt keinem Zweifel, daß er die Schau nicht durch Autopsie kannte, sondern sich in virtuos-freier Weise der Heumannschen Darstellung der Illumination der Fassade zu Ehren der Erzherzogin Maria Elisabeth im Jahre 1725 (Abb. 1) als Unterlage bediente. Diese, ein nicht gerade seltener Kupferstich, erschien unter dem Titel „Conspectus Illuminationis, qua Aedificium publicum, vulgo die Schau dictum, in honorem Serenissimae Archiducis Austriae et Gubernatricis Belgii Austriaci, MARIÆ ELISABETHÆ, jussu Senatus Noribergensis, e regione Curiae, d. 19. et 20. Sept. Ann. 1725. collustratum atque Emblematibus et Inscriptionibus exornatum est" als einzelnes Flugblatt. Sie trägt nicht zu einem geringen Teil Schuld an den Irrtümern, die Heideloff beging. Eine Wiederholung der Heideloffschen Darstellung finden wir auf einem Aquarell vom Jahre 1850 von der Hand seines Schülers Hutzelmeier[2]), das sich als Projekt zu einem Neuaufbau der Schau mit zwei Obergeschossen erweist, wie es vielleicht Heideloff selbst vorgeschwebt hat. Daß er sich mit dem Gedanken eines Wiederaufbaues getragen hat, scheinen neben der Aufmerksamkeit, die er der Schau überhaupt schenkte, die Begleitworte zu der Darstellung in seiner Ornamentik des Mittelalters anzudeuten. Er sagt nämlich: „Dieses höchst interessante und schöne Gebäude, welches mit dem Typus seiner Umgebung im reinsten Einklang stand,

2) In der im Germanischen Museum aufbewahrten Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg, Abt. Arnoldsche Sammlung, Nr. 304.

Digitized by Google

fiel im Jahre 1811 als ein Opfer der Unwissenheit, des Ungeschmacks und der Rohheit, um eine Hauptwache hinzustellen, die mit ihrer Umgebung, der St. Sebaldskirche, dem Rathhause etc. im schreiendsten Contraste steht".

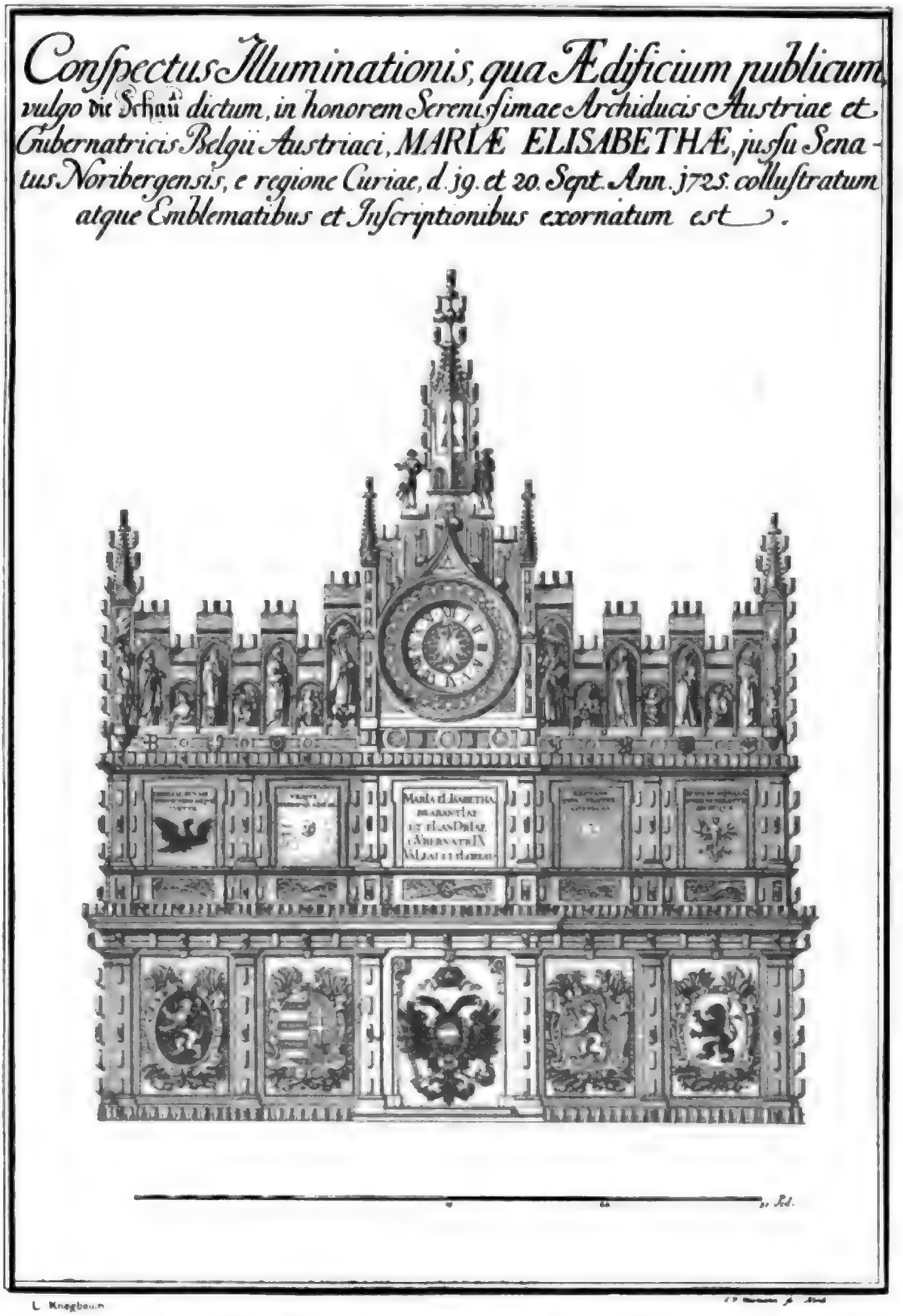


Abb. 1. **Die Fassade der Schau in Nürnberg mit der Illumination i. J. 1725.**

Digitized by Google

Die Schau, welche, wie bereits bemerkt, an der Stelle der heutigen Hauptwache südwärts des Ostchores von S. Sebald und gegenüber dem Rathaus stand, diente zunächst dazu, die Arbeiten der Goldschmiede auf ihren Metallwert zu prüfen oder, wie es früher hieß, zu „schauen". Waren sie als ordnungsmäßig befunden worden, d. h. waren sie (nach der Ordnung vom Jahre 1541) mit dem Goldschmied-, Kontroll- und Wüchsenzeichen versehen, so wurden sie in der Schau vom Wardein mit dem Stadtzeichen N als Nürnberger Arbeit amtlich beglaubigt[3]). Die Schau war aber zugleich auch Münzschau. Es wurde in ihr das Geld, das in der Stadt in Umlauf kommen sollte, beschaut und probiert, ob es gehörig von Schrot und Korn sei. Der Schauamtmann war zugleich Spezial-Münz-Wardein und hatte seine Wohnung im ersten Stock der Schau. Endlich war die Schau das Zahlamt der Losungsstube oder der Finanzkammer. Auf dem Schauamt hatte jeder Losungspflichtige seine Losungssymbola, d. h. so viel metallene Zeichen, als dem Betrag seiner Losung entsprachen, zu lösen und diese dann auf der Losungsstube in Gegenwart eines andern Losungspflichtigen unter ein grünes Tuch, das über den Tisch gebreitet war, zu schieben. Aufgelöst wurde das Losungs- und Schauamt am 29. Oktober 1798[4]).

Die Schau ist wohl zu unterscheiden von dem Schauhaus oder Infektionshaus, einem bei S. Jakob in der Lodergasse (nun Ottostraße) am ehemaligen Schützenhof gelegenen Krankenhaus für arme Personen, welche mit hitzigen oder ansteckenden Krankheiten behaftet waren und dort unentgeltlich kuriert wurden[5]).

Was nun das Gebäude der Schau anbelangt, so finden wir bei Baader folgende Notiz: „Dieser (d. h. Meister Hanns Beheim) machte auch die Visirung zu der Schau, die im Jahre 1520 unter seiner Leitung gebaut und ins Almoshaus auf St. Sebaldskirchof übergetragen wurde"[6]). Die Quelle, woraus Baader diese Nachricht schöpft, ist nicht angegeben. Hierdurch muß man zu der Annahme geführt werden, daß die Schau im Jahre 1520 durch einen Umbau nach dem Plane und unter der Leitung des Hanns Beheim aus dem ehemaligen Almosenhaus entstanden sei. Hinzuzunehmen ist, was Johannes Müllner in seinen Annalen zum Jahre 1520 im Anschluß an eine Reparaturnotiz in Bezug auf das Schloß auf der Festung und auf den Margarethenturm bringt. Es heißt dort: „Auch hat man das Allmosen Haus auf St. Sebaldts Kirchhof zu einer Münzschau zugerichtet, wie vor Augen"[7]). Hält man aber dagegen, was die Jahrbücher des 15. Jahrhunderts zum Jahre 1454 bringen, so kann man nicht mehr daran glauben, daß die Schau aus dem ehemaligen Almosenhaus hervorgegangen ist, sondern muß vielmehr zu der Überzeugung gedrängt werden, daß die Schau und das Almosenhaus zwei zwar im gleichen Jahre und dazu dicht nebeneinander erbaute, aber dabei doch von einander verschiedene Gebäude waren. Klar und deutlich scheint mir dies aus den folgenden beiden,

3) Marc Rosenberg, der Goldschmiede Merkzeichen, S. 238.

4) Nopitsch, Wegweiser für Fremde in Nürnberg, Nürnberg 1801, S. 143; Die Hauptwache, früher Schau zu Nürnberg, 1454—1903, von Generalmajor z. D. von Dotzauer, im Fränkischen Kurier 1903, Nr. 131; E. Reicke, Gesch. d. Reichsstadt Nürnberg, S. 114.

5) Nopitsch a. a. O. S. 144.

6) Joseph Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, 2. Reihe, Nördlingen 1862, S. 4.

7) Ich citiere nach der bei uns befindlichen Abschrift Tom. II, S. 247.

Digitized by Google

offenbar unabhängig von einander aufgezeichneten Nachrichten der Jahrbücher hervorzugehen: „Des jars (1454) machet man das almusenhaus auf sant Seboltz kirchof zu dem reichen almusen alles neu" und „Anno 1454 am dritten novembris wart das heuslein auf sant Sebalts kirchof volbracht und gemolt und die ur und das reich almusen"[8]). Das Häuslein mit der Uhr ist eben unsere Schau, die in ihrem ganzen Stilgepräge, wie wir nachher sehen werden, auch auf diese Zeit als Entstehungszeit hinweist. Auch Müllner muß anfänglich dieser Ansicht gewesen sein, sonst hätte er zum Jahre 1454 nicht folgende Notiz bringen können: „Man hat dis Jahr das Allmoshaus auf St. Sebalds Kirchhof, darmit die lateinische Schul gebauet ist u. das Haus daran mit der Uhr, in welchen der Amtmann der Münz Schau wohnet, neu gebauet"[9]). Errichtet wurde das Almosenhaus an der Stelle, welche der Rat bereits im Jahre 1388 zu dem Almosen, das Burkhard Sailer gestiftet, bestimmt hatte[10]). Die Schau wurde also im Jahre 1454 als Haus für sich erbaut. Von einem Umbau des ehemaligen Almosenhauses zu einer Münzschau durch einen der beiden Beheim weiß Lochner in seinem Commentar zu Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten nichts zu berichten, was er gewiß nicht versäumt haben würde, falls ihm bestimmte Anhaltspunkte hierfür vorgelegen hätten.

Die Schau war von Anfang an mit Malereien versehen. Es ist dies klar und deutlich in der zweiten Notiz ausgesprochen, die wir aus den Jahrbüchern des 15. Jahrhunderts citierten. Es erscheint darum natürlich, wenn späterhin wiederholt von einer Erneuerung derselben berichtet wird. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts soll die Schau durch Hanns Grossen gemalt worden sein. Nach Andreas Gulden[11]) ist dies im Jahre 1514 geschehen, nach einem handschriftlichen Zusatz in unserem Handexemplar von Doppelmayr's historischer Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, im Jahre 1522, und zwar zugleich mit dem Rathaus. Eine Erneuerung der von Hanns Grossen angebrachten Malereien fand im Jahre 1579 durch Thomas Oelgast statt. Dieser, ein Maler, aus München gebürtig, genoß zu seiner Zeit Ansehen und Ruf, „da er sowohl mit Oel-Farben als in Fresco grau auf grau seine Kunst an den Wänden und Mauren vor andern stattlich anzubringen wußte, wovon er verschiedene schöne Proben, nachdem er sich gegen A. 1570. die Stadt Nürnberg zu seinem beständigen Wohnplatz ausersehen, auch allda hinterlassen"[12]). Das Frescoverfahren, dessen sich Thomas Oelgast bediente, war damals namentlich in Nürnberg in Übung. Doppelmayr spricht sich hierüber folgendermaßen aus: „Die Manier grau auf grau, und also durch und durch mit einerley Farb in Fresco zu mahlen, ist zur selbigen Zeit vornemlich in Nürnberg üblich gewesen, welche Art zum öfftesten gar zu bund ausgefallen"[13]). Eine weitere

8) Die Chroniken der fränkischen Städte, Nürnberg, IV, S. 211.

9) Siehe unsere Abschrift der Müllnerschen Annalen an gleicher Stelle wie zuvor.

10) E. Reicke a. a. O. S. 620.

11) In Lochners Ausgabe von Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, S. 201.

12) Doppelmayr, histor. Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis u. Künstlern, S. 205. Er starb den 24. Oktober 1584.

13) Doppelmayr a. a. O. Anm. y.

Digitized by Google

Erneuerung erfuhr dann „das Gemäl aussen an der Schau“ im Jahre 1652 durch den Stadtmaler Leonhard Heberlein[14]). Eine abermalige völlige Renovierung der Malerei erfolgte im Juli 1690. Auch soll die Schau in den Jahren 1716 und 1778 renoviert worden sein[15]). Höchst wahrscheinlich gingen alle diese Erneuerungen Hand in Hand mit irgend welchen sonstigen Vornahmen am Äußeren der Schau, das sich, wie wir nachher sehen werden, in Einzelheiten des Fassadenaufbaues späterhin hier und da veränderte.

Der Vollständigkeit halber schließe ich hier noch einige Notizen mehr geschichtlicher Natur, auf die Schau bezüglich, an. Die erste bezieht sich auf die Uhr, mit der ja die Schau von Anbeginn an versehen war. Im Jahre 1547, als Karl V. nach Nürnberg wollte, wurde den Uhrrichtern des kleinen Zeigers in der Schau, „zu unserer Frau“ und zu St. Egidien befohlen, die Uhren fleißig zu richten[16]). Durch Ratsverlaß vom 5. Januar 1558 wurde dem Cristoff Lohen, Illuministen, vergönnt, „das taflet unnd krämlein an der Schau, darinnen etwo bücher fail gehabt worden“ zu benutzen „seine kunststückh darinnen fail zu haben, .. doch mit offner hanndt, das es Meine Herren zu irem gefallen wider abschaffen mögen“[17]). Weiter wurde durch Ratsverlaß vom 15. Oktober 1611 dem Caspar Peutmüller erlaubt, einen Silberkram bei der Schau aufzurichten, vorbehaltlich allerdings des Einverständnisses des Amtmanns in der Schau[18]). Im Jahre 1810 fiel die Schau, um dem noch jetzt stehenden Gebäude der Hauptwache Platz zu machen.

Wie die Schau uranfänglich aussah, bot sie im ganzen ein schlichtes Bild, das erst durch den bekrönenden Uhraufbau und namentlich die bunten Farben der Nischengemälde Leben bekam. Insofern war sie ein konkreter Ausdruck der typischen Bauart im alten Nürnberg, welche auf Einfachheit ausging, aber durch sparsame und weise Anwendung geeigneter Zierstücke am rechten Ort Abwechslung und Stimmung hervorzurufen sehr wohl imstande war. Und gerade deshalb stand die Schau im Süden des reichgegliederten Ostchores von S. Sebald und schräg gegenüber der großzügigen Front des Rathauses an ihrem rechten Platz. Sie bestand (Taf. II) aus einem Erdgeschoß und einem Obergeschoß, die durch ein Gurtband getrennt waren. Ein unterkehltes Kranzgesims diente als oberer Abschluß. Das Erdgeschoß zeigte in seiner rechten Hälfte ein durch eine Verdachung geschütztes größeres Fenster, zu dem man über zwei Steinstufen herantreten konnte. Offenbar diente es zum Hereinreichen der zu beschauenden Gegenstände, welche von dem Schauamtmann oder seinen Gehilfen hier entgegengenommen wurden. Auf einer bei uns befindlichen späteren Darstellung eines Schembartlaufens vom Jahre 1539 (H. B. 2354, siehe Abb. 2) hatte das Fenster dreiteilige Form und konnte es in der unteren Hälfte ganz geöffnet werden. Außerdem war es durch Läden zu schließen. Auf der aus dem Ende des 16. Jahrhunderts herrührenden Darstellung in dem bei

14) In Lochners Ausgabe von Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, S. 201.

15) Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg in der Bibl. des Germ. Mus. Bl. 127a und von Dotzauer a. a. O.

16) E. Reicke a. a. O. S. 1028.

17) Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, 3701.

18) Ebendort II, 2425.

Digitized by Google

uns aufbewahrten Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. II) entbehrt es der Läden und ist es außerdem nur zwiefach und zwar ungleich geteilt. Rechts neben dieser Schalteröffnung zeigt die Schembartdarstellung ein wiederum durch eine Verdachung geschütztes Fenster. Im Stromerschen Baumeisterbuch ist wohl eine Verdachung vorhanden, doch fehlt das Fenster, statt dessen ein regelrechter organischer Quaderverband bemerkt wird. Die linke Hälfte des Erdgeschosses war durch zwei kleinere, dicht unter dem Gurtgesims gelegene Fenster erhellt. Zwei in gleicher Höhe angeordnete, nur größere Fenster befanden sich auf der südlichen Giebelseite. Wie die nördliche Giebelfront ausgestaltet war, läßt sich nicht sagen, da sie auf keiner der vorhandenen Darstellungen gezeigt wird. Was die innere Einteilung des Erdgeschosses betrifft, so war nach einem aus der Zeit kurz vor der Einlegung stammenden Grundriß nach Osten zu ein etwa drei Meter breiter Raum, welcher

Abb. 2. **Die Schau in Nürnberg.**
Ausschnitt aus der Darstellung eines Schembartlaufens i. J. 1539.

die ganze Ostfront einnahm, mit zwei kleineren Nebenräumen vorhanden, während gegen Westen und Süden drei mit Fenstern versehene Stuben sich befanden[19]). Das Obergeschoß war als Wohnung eingerichtet und nach vorn mit drei Fenstern, von denen das mittlere die seitlichen an Breite übertraf, versehen. Auf der Schembartdarstellung sind die beiden seitlichen Fenster zwiefach, das mittlere dreifach geteilt. Auf der Darstellung im Stromerschen Baumeisterbuch entbehren die seitlichen Fenster einer Unterteilung. Das Mittelfenster erscheint in ungleicher Weise zwiefach geteilt. Auch zeigen sämtliche drei Fenster steilgekehlte Fensterbänke. Auf der südlichen Giebelseite bemerken wir ein größeres, zweigeteiltes Fenster.

19) Von Dotzauer a. a. O.

y Google

Bis dahin war das Gebäude schmucklos und im höchsten Grade schlicht. Nun aber entfaltet sich ein frischeres Leben. Zwischen den beiderseitigen Stufengiebeln und dem mittleren Uhraufbau zieht sich ein Kranz von acht größeren und sechs kleineren Zinnen hin, die nach vorn abgeschrägt und zu flachbogigen Nischen vertieft sind. So zeigt sie uns wenigstens die Darstellung der Schau im Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. II), und es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, daß dies ihre ursprünglich architektonische Ausgestaltung war. Die Nischen aber waren, wie die Schembartdarstellung (Abb. 2) erkennen läßt, mit Figuren in bunten Farben (gelb, hell- und dunkelrot, blau) ausgemalt. Daß es Malereien und keine reliefplastischen Darstellungen waren, deuten die immer wiederkehrenden Nachrichten von Erneuerungen des Gemäldes außen an der Schau an. Nie hören wir etwas von Figuren, ja, die Nischen waren viel zu gering vertieft, um reliefplastische Arbeiten aufnehmen zu können. Gewiß hätte man auch noch Reste im Bauschutt vorgefunden, wenn es sich um Skulpturen gehandelt hätte. Die von Baurat Heinrich Wallraff geleiteten Aufgrabungen förderten solche aber nicht zutage. Die acht großen Nischen enthielten in ganzen Figuren den Kaiser Karl IV. und die sieben Kurfürsten, ein in älterer Zeit sehr beliebtes Darstellungsmotiv. Es ist wohl anzunehmen, und die Zahl der Zinnen spricht auch dafür, daß man von Anfang an die Einmalung des Kaisers und der Kurfürsten projektiert und mithin den Bau als solchen von vorneherein darauf eingerichtet hatte. Die Kurfürsten waren in stehender Haltung dargestellt, der Kaiser scheinbar thronend mit dem unter ihm angebrachten zweiköpfigen Reichsadler. Diesen Schluß möchte man aus der Bleistiftskizze ziehen, welche der Pfarrer Johann Christoph Wilder am 6. Juni 1810 von dem bekrönenden Aufbau anfertigte (Abb. 3). Allerdings zeigt der Kupferstich mit der Illumination der Fassade im Jahre 1725 (Abb. 1) den Kaiser ebenfalls stehend.

Abb. 3. **Die Schau in Nürnberg. Der Fassadenaufbau vor dem Abbruch i. J. 1810.**

Digitized by Google

Wie die acht großen Nischen, so waren auch die sechs kleineren Nischen von Anbeginn an mit figürlichen Malereien gefüllt. Und zwar enthielten sie in Halb- bezw. Dreiviertelfiguren Darstellungen der Planeten Luna, Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn. Es muß auffällig erscheinen, daß wir hier nicht sieben, sondern nur sechs Planeten finden, kannten doch schon die Alten sieben Planeten, nämlich Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn, wozu sie auch Sonne und Mond rechneten. Wenn darum die Sonne fehlt, oder vielmehr, wenn ihr keine besondere Nische eingeräumt ist, so muß sie an anderer Stelle gesucht werden. Denn das unterliegt keinem Zweifel, daß bei diesem kleinen Bau alles wohl durchdacht und berechnet war. Die Darstellung der Schau in dem Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. II) tut dar, daß in den inneren Kreis der Uhr eine Sonne eingemalt war, deren gewellte Strahlen zugleich als Ziffernweiser dienten. Warum sollte sie da nochmals als Figur versinnbildlicht werden? Als einer der wichtigsten Planeten durfte sie schon an sich eine bevorzugte Stelle beanspruchen. Sie war ihr an einem markanten und zugleich geeigneten Ort gegeben. Eine Wiederholung hätte dem harmonischen Zusammenklang, den der schmucke Bau sonst aufweist, in keiner Weise entsprochen. In Wirklichkeit sind also an der Schau nicht sechs, sondern sieben Planeten dargestellt. Die Anbringung der Planeten am Äußeren der Schau erklärt sich aus den Anschauungen der Zeit. Den Alten galten die Planeten als Gottheiten ersten Ranges und jeder als Regent eines der sieben Wochentage. Die Römer nannten daher ihre Wochentage nach ihnen. Besonders beliebt war die Darstellung der Planeten in der Renaissance. Ich erinnere nur an die beiden Planetenfolgen von Hans Sebald Beham, an die Plakettenfolge der sieben Planetengötter von Peter Flötner und die Planetendarstellungen von Virgil Solis. So mögen auch hier in den Planeten Verkörperungen der sieben Wochentage zu sehen sein. Von Hans Sebald Beham gibt es eine reizende kleine Folge der sieben Planeten vom Jahre 1539 (B. 114—120), die uns, als von einem Nürnberger Meister herrührend, als erklärende Illustration zu den ja nicht mehr vorhandenen Bildern dienen mag. Sie führt den Titel: „Die Tag der . VII . Planeten", die in folgender Weise erläutert werden: „Sun . den Svntag . / Lvna . Montag . / Mars . Dinstag . / Mercvrivs . Mitwoch . / Jupiter Dvnerstag . / Venvs . Freitag . / Satvrnvs . Sambstag .". Zu berücksichtigen ist nur, daß die Planeten an der Schau, abgesehen von der Sonne, als Halb- bezw. Dreiviertelfiguren gegeben waren. Das klare Schema der Anordnung macht es im höchsten Grade wahrscheinlich, daß ebenso wie der Kaiser und die sieben Kurfürsten so auch die sieben Planeten gleich zu Anfang an der Schau angebracht worden sind.

Wie in den Nischen der Zinnen, so waren auch in dem die Mitte der Fassadenbekrönung einnehmenden Uhraufbau Farben zur Anwendung gebracht. Die schon des öfteren erwähnte Schembartdarstellung (Abb. 2) läßt erkennen, daß sich die innere Sonne in Gold von tiefblauem Untergrund abhob. Der Ziffernkranz war golden getont und von schwarzen Ringen eingefaßt. Selbstredend werden auch die Eckzwickel und Nischen mit Farben angelegt gewesen sein, wie auch eine dem Zeitgeschmack entsprechende reiche Verwendung von Gold angenommen werden darf. Die Ausbildung der Uhr selbst ist kulturgeschichtlich nicht ohne Interesse (Taf. II). Das Zifferblatt war mit gotischen Ziffern versehen. Diese wurden durch gewellte

Digitized by Google

Strahlen betont, die von der Sonne des inneren Kreises ausgingen. Die Sonne war durch ein natürliches Antlitz belebt. Es war nur ein Zeiger vorhanden. Ein mit 24 rundbogigen Kleeblattbögen in Reliefplastik verzierter breiter Kranz schloß das Ganze nach außen hin ab. Die Uhr bildete die Mitte des Aufbaues, dessen übrige Glieder sich in symmetrischer Weise um sie gruppierten. Zu ihren Seiten steigen Fialen empor, deren Riesen mit Krabben besetzt und von freigearbeiteten Kreuzblumen bekrönt sind. Zwischen ihnen leiten zwei Stufen zu dem zierlichen offenen Baldachin empor, der die bekrönende Spitze des Ganzen bildet. Die beiden obersten Stufen waren mit Figuren besetzt. Die konsequent durchgeführte, symmetrisch ansteigende Tendenz des Uhraufbaues muß direkt zu der Annahme führen, daß solche von Anfang an an dieser Stelle angebracht waren. Und daß dies in Wirklichkeit der Fall war, ergaben die von Baurat Heinrich Wallraff geleiteten Ausgrabungsarbeiten, wobei die Schlüsselhand der Petrusstatue gefunden wurde, welche über der linken Stufe stand. Die vorhandenen Formen weisen auf die Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts als Entstehungszeit hin. Auf der rechten Stufe war S. Sebald mit dem Modell der nach ihm benannten Kirche aufgestellt. Die Figuren hatten Lebensgröße. Der Baldachin ist über Eck gestellt und von einer kleinen Kuppel überdacht, unter der ein Glöckchen hängt, und welche eine große Kreuzblume schmückt. Die dünnen Strebepfeiler weisen eine zwiefache Abdeckung auf. Die Kanten der Kuppel sind mit Krabben versehen. Hinzu kommt, daß die Nischen der Stufen und der Füllungen des Baldachinsockels bei rund- und flachbogigem Abschluß in bezeichnender Weise mit Maßwerken belebt sind, und daß die äußere Umrahmung der Uhr durch einen krabbengeschmückten Kielbogen nach oben emporgezogen ist.

In dieser, d. h. seiner ursprünglichen Gestalt muß das kleine Häuschen ehemals einen schmucken Anblick geboten haben. Die harmonische Vereinigung von Einfachheit in großen Flächen mit zierlichem Detail an maßgebender Stelle und lebendigen, wenn auch rhythmisch abgewogenen buntfarbenen Malereien lassen es geradezu als einen für die Kunst der Gotik bezeichnenden Bau erscheinen. Die bewußte Berechnung auf Bemalung erhöht seinen Wert in besonderem Maße. Dabei ist nicht zu vergessen, daß auch die Giebelnischen mit buntgemalten Figuren ausgestattet waren, und daß ferner das Äußere noch einen besonderen Reiz erhielt durch die Einbeziehung des Giebels der westwärts anschließenden Schule in die vordere Schräge des Daches der Schau.

Es wurde darauf hingewiesen, daß die Malereien an der Schau im Laufe der Jahrhunderte wiederholt erneuert werden mußten. Aber auch der Bau und seine Zierteile blieben von Veränderungen nicht frei. Zunächst wurden die Stufen der beiderseitigen Giebel abgeschlagen und letztere glatt geschrägt. Die Frontecken aber wurden zu Fialen ausgebildet, die denen zu den Seiten des Uhraufbaues konform waren. Der bekrönende Baldachin hatte bei seiner exponierten Lage unter Wind und Wetter zu leiden. Wie er zuletzt aussah, lehrt die Wildersche Zeichnung vom Jahre 1810 (Abb. 3). Die obere Kreuzblume fehlt. An ihre Stelle ist eine Helmstange mit Kugelknauf und einem vielstrahligen Stern als Spitze getreten. Im Jahre 1810 waren in dem Baldachin drei, im Jahre 1725 zwei Glöckchen, die jedesmal unter einander aufgehängt waren, untergebracht. Auch mit der Uhr gingen Veränderungen

Digitized by Google

vor sich. Die gotischen Ziffern sind auf der Illuminationsdarstellung vom Jahre 1725 (Abb. 1) durch römische Zahlen ersetzt.

So wandelte sich das Außenbild der Schau im Laufe der Jahrhunderte. Aber es waren nur Änderungen geringfügiger Art, welche vorgenommen wurden. Sie waren meist bedingt durch die Fürsorge um die Erhaltung des Gesamtcharakters des Bauwerks, den man an solch maßgebender Stelle nicht verwischt sehen wollte. Schließlich aber wurde das Gebäude doch zur Ruine, und es erhob sich keine Stimme dagegen, als man Ende Mai des Jahres 1810 mit seinem Abbruch begann, um an seine Stelle die jetzige, als solche jedoch heute nicht mehr benützte Hauptwache zu setzen. Wie durch Baurat Heinrich Wallraff festgestellt wurde, steht sie genau auf den Grundmauern der Schau, deren geräumige Gewölbe zur Vereinfachung des Verfahrens mit dem Abbruchschutt zugefüllt wurden. Ob und wie weit diese die Aufgabe der ehemaligen Schau erfüllt, das Platzbild harmonisch abzurunden, darüber mich zu äußern, liegt außerhalb des von mir verfolgten Zweckes!

Zwei noch erhaltene Entwürfe tun dar, daß man sich zu Ende des 16. Jahrhunderts mit dem Plan getragen hat, die Schau baulich zu vergrößern. Es will fast natürlich erscheinen, wenn man auf diesen Gedanken kam, ließ doch das nur aus Erdgeschoß und einem Obergeschoß bestehende Gebäude eine amtliche Benützung etwas ausgedehnteren Umfangs nicht zu. Der eine dieser Entwürfe ist in dem bei uns aufbewahrten Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. III links) enthalten. Den anderen (Taf. III rechts) besitzen wir selbst als Einblatt in unserer Sammlung historischer Blätter (H. B. 13 174. Bürgerliche Baukunst). Beide rühren von der gleichen Hand her, und zwar von derjenigen, welche die Schau in ihrem ursprünglichen Zustand (Taf. II) zeichnete. Letztere Darstellung war als Grundlage zu den beiden Erweiterungsprojekten gedacht und zugleich bestimmt als Faktor zur Beurteilung der mit diesen erzielten Verbesserungen. Auf der Rückseite unseres Blattes finden sich rechts unten die Buchstaben W. J. St. ... = Wolf Jakob Stromer, ein Zeichen, daß dieses Blatt ursprünglich ebenfalls zu der unter dem Namen „Stromersches Baumeisterbuch" bekannten Sammlung von Entwürfen, architektonischen und anderen Zeichnungen gehört hat. Das Papier ist außerdem das gleiche. Gemeinsam ist den beiden Erweiterungsprojekten, daß sie das Erdgeschoß und das Obergeschoß unverändert belassen wollen, daß sie dagegen noch ein zweites, höheres Obergeschoß und ein verhältnismäßig hohes Dach vorsehen. Bei beiden ist ferner die Beibehaltung des bekrönenden Uhraufbaues in Aussicht genommen. Die Zeichnung im Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. III links) will ihn an seiner alten Stelle unverändert beibehalten und läßt das zweite Obergeschoß seitwärts mit je zwei Fenstern anschließen. Weiter geht der in unserer Sammlung aufbewahrte Entwurf (Taf. III rechts). Er entfernt den Uhraufbau von seinem ursprünglichen Platz und setzt ihn oben auf die Mitte des zweiten Obergeschosses, das er mit sechs Fenstern glatt durchlaufen läßt. Um eine bessere künstlerische Gesamtwirkung zu erzielen, leiten in diesem Fall zwei durch ein Band verbundene Voluten von der Abschlußbrüstung zum Uhraufbau empor. Die Bänder sind außerdem mit Blumenvasen besetzt. Die Ausbildung der Schauseite des neuen Obergeschosses entspricht in beiden Fällen dem damals in Nürnberg herrschenden Stil, der in der Verquickung von gotischen Stilelementen mit denen der Renaissance seine Force suchte. Kräftige toskanische Halbsäulen über ornamentierten Sockeln

Digitized by Google

begleiten die rechteckigen Fenster. Die Brüstungen unter ihnen sind mit durchbrochenem Maßwerk verziert. Darüber baut sich ein hohes, mannigfach profiliertes Kranzgesims auf, das eine ebenfalls mit durchbrochenem Maßwerk ausgestattete Abschlußbrüstung trägt. Das alte Prinzip war also beibehalten: unten größte Einfachheit, oben reichere Fülle! Aber die Zeit verfügte nicht mehr über die Fähigkeit, in den dekorativen Mitteln Maß zu halten. So muß die unorganische Vereinigung zweier in ihrem Wesen grundverschiedener Stile notgedrungen den Eindruck des Erkünstelten, des Erzwungenen hervorrufen. Für uns sind diese beiden Entwürfe an sich lehrreich und belangvoll. Sie zeigen uns, wie in früheren Zeiten neue Bauwerke aus alten entstanden. Dennoch aber müssen wir es auf der anderen Seite als ein Glück bezeichnen, daß sie nicht zur Ausführung gelangten, daß vielmehr das Gebäude in seiner ursprünglichen Gestalt im großen und ganzen erhalten blieb. Die wunderbare, anspruchslose Schlichtheit desselben wäre durch Veränderungen der projektierten Art ganz und gar zerrissen und vernichtet worden.

Digitized by Google

DEUTSCHE KERAMIK IM GERMANISCHEN MUSEUM

von

WALTER STENGEL

(Mit 2 Tafeln.)

Nachdem i. J. 1907 die Gläsersammlung des Germ. Museums aus dem ehemaligen Klosterrefektorium und dem anstoßenden Raum nach dem geeigneteren Hochparterre 50 überführt und dort neben den gemalten Scheiben des 17. Jahrhunderts aufgestellt worden war, konnte die am alten Ort mit dem Zinn allein verbleibende Keramik ausgebreitet, gesichtet und neu geordnet werden. Für die neuen Etiketten wurde mit Rücksicht auf die Beleuchtungsverhältnisse Golddruck auf Schwarz gewählt und damit war eine lapidarische Kürze der Angaben bedingt, so daß schon aus verwaltungstechnischen Gründen ein Kommentar zu der Aufstellung notwendig geworden ist, der zugleich die heute teilweise veralteten kurzen Aufsätze Essenwein's über „Bunt glasierte Tonwaren im G. M." (Anzeiger f. K. d. d. Vorz. 1873—1877) ergänzt. — Bezüglich der Ofenkeramik im G. M. können wir auf eine Abhandlung von M. Wingenroth verweisen (Mitteil. d. G. M. 1899—1900. 1902). Ausgeschlossen haben wir ferner die Abteilungen der prähistorischen und mittelalterlichen Keramik (welch letztere inzwischen gleichfalls neu geordnet ist). Auch das Bauerngeschirr wurde, abgesehen von gelegentlichen Seitenblicken, nicht in die folgende Betrachtung einbezogen. — Wir vermerken noch besonders, daß jetzt Photographien von den Hauptstücken der keramischen Sammlung erhältlich sind. Ein im Text jeweils der Inventarnummer beigefügtes Sternchen kennzeichnet sie.

I. Fayence.

Es ist ein Verdienst von August Essenwein, die Inkunabeln der deutschen Fayence in Nürnberg festgehalten zu haben. Essenwein war es auch, der zuerst auf die Möglichkeit hinwies, die Nachrichten über Hirschvogels und seiner Genossen keramische Tätigkeit mit diesen Stücken in eine gewisse Beziehung zu bringen. O. v. Falke hat dann durch eine eingehende Darlegung des Sachverhalts die Hypothese Essenweins begründet.[1])

Sieht man von der lokalen Überlieferung und ihrer etwas schwierigen Interpretation zunächst ab, so läßt wohl die Nürnbergische Provenienz der ältesten Denkmäler die fragliche Annahme zu, daß die Heimat der deutschen Fayenceindustrie

1) Majolika, Handb. d. Königl. Museen zu Berlin (1896), S. 184 f.

Digitized by Google

des 16. Jahrhunderts in Nürnberg zu suchen sei. Ein mehr positiver Wahrscheinlichkeitsbeweis ist in einer Urkunde vom 4. Juni 1518 enthalten, die Giuseppe M. Urbani de Gheltof im R. Archivio in Venedig entdeckt und in seinen studi intorno alla ceramica veneziana veröffentlicht hat. Da diese Studien als Privatdruck erschienen sind und somit schwer zugänglich sein dürften, wiederhole ich den Text:

„Leonardo Peringer spechiarius in marzaria constitutus in officio: et narauit et exposuit qualiter lui ha trouato gia fa mexi 6 in circa uno nouo artificio o defitio non più facto nè usitato in questa inclyta cita de Venetia de far bone et optime lauori de ogni sorte de porzelane chome sono quale de leuante transparenti et stano ad ogni bona proua de quele ditte de leuante et stano salde da tucte uiande caldissime et diboto fuogo et sono transparenti: et pero dimanda che niuno possi adoperar dicto suo arteficio uel eficio senza licentia sua sichome dispona la leze sopra dezió prexa ne lo excellentissimo Consegio de pregadi."

Unter den verschiedenen Zeugnissen von Porzellanliebhaberei und Porzellannachahmung, die aus der italienischen Renaissance auf uns gekommen sind, ist dieses Dokument vielleicht das beachtlichste, insofern es eine vollkommene Einsicht in das Wesen des echten Materials bekundet. Gewiß dürfen wir annehmen, daß die eigentliche Behauptung des spechiarius Vorspiegelung falscher Tatsachen war. Aber es bleibt wichtig für uns, daß dieser Porzellanarkanist Nürnberger Herkunft gewesen zu sein scheint. Der Name spricht dafür.[2]) Im späteren 16. Jahrhundert ist sogar eine Hafnerfamilie Peringer in Nürnberg nachweisbar.[3]) Auch glaubte (ohne hiervon zu wissen und unabhängig von der Hirschvogelfrage) Urbani de Gheltof bereits, Leonardo Peringer mit einem gewissen Leonardo qum. Arnoldo Teutonico di nurimberg identifizieren zu dürfen. Hat es aber mit der Nürnberger Herkunft Peringers seine Richtigkeit, so ließe sich denken, daß seine botega der Fabrikation der gleichzeitigen Venezianer Majoliken „alla porcellana" mit Wappen Nürnberger und Augsburger Familien nahe stand, und dann wäre auch das problematische Majolikaunternehmen von Hirschvogel & Co. von einem Landsmann vorbereitet und mit Tradition gegründet.[4])

Für die Schale mit der ungerahmten Darstellung von Simson und Dalila (H. G. 351*) mögen Majoliken in der Art jener faentinischen Werkstätten, die um 1507 und später nach deutschen und italienischen Stichen und Holzschnitten arbeiteten (vgl. besonders den Teller mit dem gleichfalls ungerahmten Bilde des

2) In den Nürnberger Bürger- und Meisterlisten der Zeit von 1465—1546 sind dreiundzwanzig Träger des Namens Peringer bezw. Beringer verzeichnet. 1473 und 1481 kommt ein Linhart Beringer vor. (Mitteilung des Königl. Kreisarchivs.)

3) 1564 wird ein Hafner Hans Peringer Bürger in Nürnberg (vgl. Anm. 26). Eine Frau oder Witwe Anna eines Hafnermeisters Martin Beringer steht als verstorben in dem gleichen Jahr 1564 in einem Nürnberger Totengeläutbuch (Hs. No. 6277 der Bibliothek des German. Museums).

4) (Orientalisches oder italienisches?) Weißgeschirr mit Blaumalerei, muß man in Nürnberg schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts gekannt haben. Es sei hier besonders auf ein H. Pleydenwurff zugeschriebenes Gemälde der Alten Pinacothek in München (No. 234) hingewiesen, das sich früher auf der Burg in Nürnberg befand. Dargestellt ist die mystische Vermählung der hl. Katharina: man sieht in der abgebildeten Stube auf dem Tisch einen weißen Teller, der mit blauem Ornament bemalt zu sein scheint.

Digitized by Google

(H. G. 351) Abb. 1.

verlorenen Sohnes nach Dürers Stich, im Berliner Kunstgewerbemuseum) die Anregung gegeben haben. In Venedig, dessen Majolikaindustrie im Anfang des 16. Jahrh. mit Faenza Fühlung hatte, konnte der deutsche Meister gewiß damals Ähnliches kennen lernen. — Die Gruppe von Simson und Dalila ist dem Holzschnitt von Hans Burgkmair (B. 6) verwandt, in der Gesamtdisposition wie in Einzelheiten: vgl. den schlaff herabhängenden rechten Arm mit bauschigem Ärmel und besonders die leicht gekrümmte Hand, die mit dem Rücken den Boden berührt.

Die Simsonschale hat auf der Unterseite[5]) (Abbildung 1) deutlich die Jahreszahl 1526 und die Meistermarke R. Ein dazu im Sinne der obigen Hypothese passender Name ließe sich den Urkunden wohl entnehmen. Aus dem in Zahns Jahrb. f. Kunstw. II S. 77 veröffentlichten Vertrag vom 27. Dez. 1531 scheint hervorzugehen, daß nur Oswald Reinhard und nicht Hans Nickel hier in Frage kommen kann, da dieser mit Hirschvogel von jenem damals erst die Kunst des Schmelzens lernen wollte. Reinhard ist es jedenfalls, von dem Neudörffer gehört hat: „der zog gen Venedig, ward hie ehelich und ein Burger, musste das Handwerk und Schmelzen[6]) von neuem lernen, kam wieder hierher, bracht viel Kunst in Hafners Werken mit sich." Denn diese fünf Sätze sind offenbar parenthetisch und erst die Worte „machte a l s o" nehmen den auf Hirschvogel bezüglichen Satz „machte eine Compagnie mit einem Hafner" wieder auf. Die letztere Mitteilung des Schreib- und

5) Das Ornament hat keinerlei Verwandtschaft mit dem auf der Rückseite der faentinischen Teller. Herr Prof. Dr. Chr. Scherer und Dr. L. Schnorr v. Carolsfeld waren so liebenswürdig, uns Pausen der Teller in Braunschweig und Berlin zu senden.

6) Hinsichtlich des Wortes „Schmelzen" besteht u. E. die Auffassung v. Falkes, daß damit das Glasieren (Zinnglasur) gemeint sei, zu Recht. A. Walcher v. Molthein (Kunst- und Kunsthandwerk VII, 1904, S. 488) glaubt den Ausdruck nur auf Glasfabrikation beziehen zu dürfen. Man vergleiche dagegen den Ratsverlaß Hampe Nr. 1847: Augustin Hirschfogell, h a f n e r, sein begern des lehens halb ablainen und nach einem platz umbseehen zu einem schmelzoffen.

Digitized by Google

Rechenmeisters ist allerdings so konfus wie möglich, indem er hier zwei verschiedene Verträge (vom 27. Dezember 1531 und vom 15. Mai 1532) zusammenwirft und dann die beiden Hafner (R. und N.) identifiziert. C. Friedrich, der die ganze Stelle auf Hirschvogel bezog, kam dadurch zu der Anschauung, „daß die Unterweisung des Reinhard nichts getaugt habe; denn sonst wäre Hirschvogel nicht gezwungen gewesen das Handwerk und das Schmelzen in Venedig von neuem zu lernen." Wiewohl sich nun die Voraussetzung, die zu diesem Schlusse führte, jene irrige Interpretation, in der keramischen Literatur kaum behauptete, blieb doch der daraus gefolgerte Verdacht der Unwissenheit an Reinhard hängen, und so ist es gekommen, daß sein Name gegenüber Hans Nickel, auf den nunmehr die Nachricht von dem erfolgreichen venetianischen Studienaufenthalt bezogen wurde, in den Hintergrund trat und für eine andere Taufe in Anspruch genommen werden konnte (vgl. S. 23).

Ein Schulzusammenhang zwischen den frühen deutschen Fayencen kann, auch wenn wir die Hirschvogelfrage zunächst noch einmal ausschalten, als wahrscheinlich gelten. So hat die Madonnenschüssel von 1530 (H. G. 352*) den undulierenden Grundzug des Randornaments mit dem Hamburger Teller gemeinsam, dieser wieder die Schraffur der Einzelwelle mit der Ringflasche v. J. 1544 (Taf. IV—V)[7] und den Gegenstand (weibliches Brustbild) und die Verwendung von Gelb mit dem Teller von 1531 (H. G. 2044), während die Manganfarbe auf dem Hamburger Teller in gleicher Sparsamkeit wie auf der Simsonschale auftritt. Die Verschiedenheit des Schmelzgrundes und des Blau läßt sich, wie Direktor Brinckmann (im Jahresbericht 1895 des Museums f. Kunst u. Gewerbe in Hamburg) bemerkt hat, aus der bei den Anfängen eines neuen Verfahrens häufigen Unsicherheit erklären. Dazu kommt, daß bei einer Beziehung auf Nürnberg von vornherein verschiedene Werkstätten anzunehmen wären. Denn eine Klausel des Vertrags zwischen Reinhard und Nickel-Hirschvogel besagt, daß ersterer die (Fayence-) Fabrikation selbständig weiterbetreiben und auch auf seine Kinder übertragen wollte.

Besonderes Interesse gewährt die Ringflasche v. J. 1544 (Taf. IV—V). Man wird versucht, die Frage aufzuwerfen, ob nicht dieser Typus mit der Nachricht Neudörffers, die von eigenartigen Krügen vermeldet, in einem positiven Zusammenhang steht. In dem Ausdruck, den Neudörffer braucht — „als wären sie von Metall gossen"[8]) — mag nachklingen, was von den Majoliken „alla porcellana", die wie G. Swarzenski bemerkt venezianischen Metallarbeiten zu vergleichen sind, gesagt werden konnte. Vielleicht war jedoch auch, was O. v. Falke betont, die an Metallguß, vornehmlich an Zinn erinnernde Spiegelglätte der Zinnglasur und die Feinheit in der Ausdrehung des Tons gemeint. Nun ist die Sonderbarkeit einer Ringflasche von Ton dergestalt, daß man glauben möchte, sie sei ursprünglich nicht in diesem Material erfunden. Sollte hier eine Nachahmung von Zinn vorliegen?[9]) Ehe nicht die

7) Wir sind für die Photographien der Sigmaringer Flasche dem Fürstl. Hohenzollernschen Museum zu Dank verpflichtet.

8) In den Mitteil. a. d. Germ. Nat.-Mus. 1900, S. 65 hat M. Wingenroth bemerkt, daß es in der Neudörffer-Hs. Nr. 4355 des German. Mus. statt „von Metall gossen" heißt: „in Model gegossen". Demgegenüber möchte ich auf eine dritte Lesart hinweisen, die sich in der Hs. Nr. 236 des German. Mus. findet: „von Model gossen": also die Übergangsvariante.

9) Vgl. etwa die Zinngurde v. J. 1534 auf der Frankfurter Stadtbibliothek (Abb. im Katalog der Frankfurter Kunstgewerbeausstellung 1875) — das Wappen in der Mitte ist

Digitized by Google

etwaigen Präzedenzfälle zusammengestellt sind, kann darüber kaum geurteilt werden, aber es ist jedenfalls möglich, daß erst das Fayencekunststück die Form in der Keramik eingebürgert hat: die bunt glasierten Hafnerarbeiten der Art sind später,[10]) ebenso die vielen Ringflaschen und Wurstkrüge in rheinischem Steinzeug.[11]) Der Umstand, daß das fragliche Stück heute in Sigmaringen steht, hat nebst der alten Annahme, daß die Fayenceeulen der nahen Schweiz entstammen, offenbar mit dazu beigetragen, die Wahrscheinlichkeit eines Nürnberger Ursprungs auch der früheren Fayencen zu verdunkeln. Nun ist aber neuerdings festgestellt worden, daß von einer Schweizer Heimat der Eulen nicht die Rede sein kann, und die Sigmaringer Ringflasche wurde östlicher, in Augsburg erworben. — Unbekannt ist die Provenienz des ganz ähnlichen Exemplars im Münchener Nationalmuseum[12]). Diese Flasche[13]) bietet für die Hirschvogelfrage ein neues Moment. An der Vorderseite (Taf. II, links) ist eine Eule in ein Medaillon in der Mitte der unteren Hälfte des Röhrenringes hineingemalt, also sehr viel auffälliger als etwa die Vögel (Falken, Eulen u.s.w.) in den natürlichen Ranken der gleichzeitigen Steinzeugkrüge aus der Werkstatt der Maximinenstraße in Köln. Eine Eule an auffälliger Stelle findet sich nun ähnlich auf einer bezeichneten Radierung von Hirschvogel selbst: B. 95 (Abb. 2). Das Blatt stellt eine Kanne dar, und die Eule sitzt mitten an dem Bauch in einer bogenförmigen Draperie, also auch isoliert. Durch das kreisrunde Profil des Gefäßbauches und durch die zu beiden Seiten angebrachten Maskarons wird der Gedanke an die Ringflasche mit ihren hundskopfähnlichen Schulterstücken verstärkt. Zudem trägt die Radierung die Jahreszahl 1543, d. h. es bliebe ein Jahr Spielraum für die notwendige Annahme eines verloren gegangenen, von Hirschvogel eigenhändig gemalten Originals — falls wir die Hypothese zuspitzen und dies Datum (1543) als terminus post quem nehmen wollen. Doch dazu ist eigentlich kein Grund. Denn daß die Gefäßphantasien Hirschvogels mehr Paraphrasen sind als Vorbilder, jedenfalls aber nicht so ausgeführt werden konnten und sollten, wie sie auf dem Papier stehen, kann als selbstverständlich gelten. In der Praxis muß die lustigste Erfindungsgabe sich bescheiden, und

scharf umringt wie bei den gleichzeitigen emaillierten Glasgurden (Beispiel im German. Museum: H. G. 1015 mit süddeutschem Wappen).

10) Die Darmstädter Blasiusgurde v. J. 1563 hat noch ähnliche Proportionen wie die Fayenceflasche (breiter Ring, kleines Loch).

11) An Qualität und Alter vielleicht die erste rheinische Arbeit in diesem Genre ist die prächtige Siegburger Ringflasche der Sammlung Figdor, mit (Drachenhenkeln und) einem Menschen-Maskaron oben und unten am Ring. Die eigentümliche Glasur läßt hier unter Umständen an ein Fayencevorbild denken. Solon (The art stoneware I p. 93) äußert unabhängig von einem solchen Gedanken die Vermutung: „Probably thin touches of white tin enamel had been partially applied, of which only faint traces remained after the firing".

12) Wir sind für die Photographien Herrn Direktor Dr. Hager zu Dank verpflichtet.

13) Alter Besitz. An der Echtheit zu zweifeln sehe ich (nach Autopsie) keinen Grund. Eine Konfrontation beider Exemplare wäre allerdings erwünscht. Die Münchener Flasche erscheint dank der Abwechslung in den Schlußstücken der vorderen Ranke und durch die Verwendung von Grün in dem Ornament der äußeren Laibung eher bedeutender als die nur in Blau gemalte Flasche in Sigmaringen. Letztere ist auch in den Maßen etwas geringer. (Die genauen Angaben über die Sigmaringer Flasche verdanken wir der Liebenswürdigkeit des Herrn Hofrats J. W. Gröbbels).

Digitized by Google

(Hirschvogel, B. 95) Abb. 2.

es will uns dünken, als sei die Gestalt der Ringflasche in Fayence so ein Kompromiß zwischen Phantasie und Erde. — Nun gibt es in blaugemalter deutscher Fayence des 16. Jahrhunderts noch eine andere Type, die nicht minder grotesk aussieht: die bereits erwähnten Eulengefäße mit abnehmbarem Kopf. Im ganzen sind sieben Exemplare bekannt. Ihre Zusammengehörigkeit ist durch eine sorgfältig vergleichende Untersuchung von K. Masner erwiesen.[14]) Auch diese Spezialität wurde also von einer botega in mehreren gleichartigen Exemplaren ausgegeben. Das gemeinsame Eulenmotiv ist der Meinung günstig, hier möchten Erzeugnisse derselben Luxusindustrie vorliegen. — Für eine Beziehung der Eulengefäße auf Hirschvogel spricht, daß in seinen Ornamentstichen häufig unstilisierte tierische Formen Verwendung gefunden haben. Man vergleiche etwa das Gefäß B. 84, auf dessen Bauch ein vogelähnlicher Igelkopf aufsitzt, oder den hockenden Geißbock, der einen Schild hält (B. 83) und besonders noch auf dem Blatt B. 95 (Abb. 2) gerade unter der Eulenskizze die Krallen als Fuß. Auch muß es auffallen, daß die „griselige" Strichführung in der Blaumalerei der Eulen für Hirschvogel den Radierer so charakteristisch ist.[15]) — Die Priorität der rheinischen Steinzeugeulen hat Masner in Frage gestellt. Falls nun wirklich der Fayencering unter den rheinischen Krugbäckern Schule gemacht haben sollte (vgl. Anm. 11), so würde auch hier die Annahme eines Abhängigkeitsverhältnisses erleichtert sein. Eine andere Frage wäre, ob nicht ein gemeinsamer Archetyp zu vermuten ist. Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts fabrizierte die für Hirsch-

14) Jahrbuch d. Schles. Museums f. Kunstgewerbe und Altertümer (Breslau 1902) S. 100 ff.

15) Die Eule Sr. Exzellenz des Grafen H. Wilczek (Burg Kreuzenstein) zeigt auf dem Deckel den gemalten Profilkopf eines Türken mit Turban. Hirschvogel hat das Profil eines Türken mit Turban i. J. 1547 radiert (B. 17).

Digitized by Google

vogels Schaffen allerdings in Betracht zu ziehende Glasindustrie von Murano, wie Marcantonio Sabellico (De situ Venetae urbis, 1495) berichtet, omnis generis animalia, und die Häufigkeit tierischer Gefäßformen (Eulen, Hirsche, Bären) in der Goldschmiedekunst der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert läßt auf eine ältere Tradition auch innerhalb dieses Handwerks schließen. Die nämliche Werkstatt der Maximinenstraße in Köln, der die ältesten Steinzeugeulen entstammen, hat bei einer Reihe von Gefäßen Metallbuckelung angewandt, und für ein silbervergoldetes Vorbild der Fayenceeulen mag die Goldminierung des ältesten Exemplars sprechen, vielleicht auch der Umstand, daß hier wie bei der nächstjüngeren Eule die Federn plastisch und grätig sind. Diese Annahme ließe sich wieder mit dem Satz Neudörffers, der ausdrücklich den Metallcharakter der Hirschvogel-Nickelschen Keramik konstatiert, wohl vereinigen, um so eher, als wir durch die Ratsverlässe von der gleichzeitigen Existenz eines Goldschmieds (Balthasar) Nickel in Nürnberg wissen. Auch zeigt das Ornamentstichwerk Hirschvogels, daß zwischen ihm und der Goldschmiedekunst Beziehungen bestanden haben.

Die Breslauer Eule trägt den Bindenschild von Österreich, das bekanntlich Augustin Hirschvogels zweite Heimat war. Er starb dort im Jahre 1553. Man ist gewohnt, ihm nachzusagen, daß er wankelmütig und unstet gewesen sei. Allein ein Vagant war Hirschvogel nicht. Er hat die Brücken hinter sich nicht leichtfertig abgebrochen. Sein Gesuch um Aufrechterhaltung des Nürnberger Bürgerrechts beweist das. Ebenso läßt der Verlag seines Buches über Geometrie und Perspektive vermuten, daß er mindestens bis 1543 mit einem Fuß in Nürnberg blieb, wo die Sippe lebte. Irrig ist es auch, wenn Neudörffer Hirschvogels Lebenslauf so darstellt, als hätten die verschiedenen Phasen seiner Künstlerschaft sich dergestalt abgelöst, daß die neuen Interessen immer die alten verdrängten. Wir wissen, daß Hirschvogel noch 1543 und 1548 Glasmalereien lieferte. Ebenso wird seine keramische Tätigkeit, die nur für die Zeit von 1530—1535 beglaubigt ist, mehr als ein vorübergehendes Zwischenspiel gewesen sein. Blieb aber der Künstler an dem kunstgewerblichen Betrieb, den er in Nürnberg in Szene setzte, zeitlebens interessiert, so hatte möglicherweise die Nickelsche Werkstatt seinen österreichischen Beziehungen noch die Kundschaft zu verdanken, welche die im Jahre 1560 gebrannte Eule bestellte.

Der ursprüngliche Sinn der Eulengefäße[16]) mit Wappen ist uns nicht bekannt. Wenn die Geschichte des Breslauer Exemplars glauben macht, daß „dieser lucubrierende Vogel" vielleicht von jeher ein Bibliothekszierrat war, so möchte wohl an das klassische Symbol erinnert werden, um so eher als wir Grund haben, das

16) Mein Kollege, Herr Archivar Dr. H. Heerwagen macht mich noch freundlichst auf folgende Mitteilungen aus einem 1583 aufgenommenen Inventar der Burg Neidek (jetzt im Rentamt in Arnstadt) aufmerksam: „So fand der Notar, als er das Kellnerstüblein in Augenschein nahm, viel Gläser aus Boheim zu verzeichnen, dazu 64 Venedische Gläser, klein und groß, doch deren etzlich mit Deckeln. Ein Venedischer Willkumb mit sieben Jungen, eine große Eule aus Thon gebrannt, standen bereit, ankommenden Gästen den Labetrunk zu kredenzen. Im übrigen scheint auch das Schießhaus im nahen Garten den Ansprüchen der Gäste an den fröhlichen Becher vollauf Rechnung getragen zu haben. Denn auch hier fehlte es nicht an Willkumbs mannigfachster Gestalt und anderem Trinkgeschirr." (Alt-Arnstadt, Beiträge zur Heimatkunde von Arnst. und Umgegend, Arnst. 1901, S. 29.)

Digitized by Google

Wort Neudörffers von Bildern „antiquitetischer Art" wörtlich zu nehmen (vgl. S. 32). Eine andere Deutung dürfte jedoch näher liegen. Die rheinischen Steinzeugeulen hat O. v. Falke als ein im Dialekt verständliches Wahrzeichen der „Ulner" (d. h. Töpfer) erklärt. Sollte demgemäß die erste Fayence-Eule ein verkörpertes Wappenbild gewesen sein, das dann den Anlaß gab, die originelle Form auch für andere Wappen als Schildhalter zu verwenden? Die Hypothese hat etwas Verlockendes, wenn man bedenkt, daß Hirschvogel in der betreffenden Zeit (vor 1540, dem Datum der ältesten der erhaltenen Eulen) als Stempelschneider wesentlich heraldischen Interessen lebte. Dazu kommt, daß der Gönner, der ihn nach Österreich zog und ihm selbst (u. a. zu Glasgemälden) Aufträge gab, wie auch solche des Kaisers vermittelte — der Hofkammerrat Christoph Khevenhüller[17]) — einem Geschlecht angehörte, das die Eule im Schilde und als Helmzier führt.

Während das Breslauer Gefäß sich auf Österreich (Kaiser) bezieht, weisen Wappen anderer Exemplare nach Südwestdeutschland. Nürnberg, das zwischen den beiden Absatzgebieten mitten inne liegt, kommt daher (wenn die im übrigen schwächeren Ansprüche Augsburgs und Ulms sich nicht erhärten lassen) ohnehin als mutmaßlicher Herstellungsort in Betracht. Damit ist nicht ausgeschlossen, daß Hirschvogel in Österreich eine Filiale der Nürnberger Firma ins Leben rief. Für diesen Fall — Gustav E. Pazaurek stellte in Erinnerung an Neudörffers Charakteristik der Hirschvogel-Keramik die interessante Hypothese auf[18]) — wäre an jene teils glatten, teils gebuckelten Schüsseln und reliefierten Kannen und durchbrochenen Teller von weißer Fayence zu denken, die, häufig mit Wappen süddeutscher Familien bemalt, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und im 17. Jahrhundert nach italienischer Art wie es scheint auch in Österreich gearbeitet wurden. Ich bemerke noch, daß in Gräflich Giech'schem Besitz (Fideikommiß) eine Reihe von solchen Fayencen erhalten ist, die aus Kärnthen, von den Familien v. Khevenhüller und Dietrichstein herstammen, deren (Einzel-)Wappen sie tragen. Ein Khevenhüller ehelichte 1624 eine Dietrichstein. Erinnern wir uns der berührten Beziehungen zwischen Hirschvogel und einem älteren Angehörigen dieses Hauses, so gewinnt jene Vermutung noch an Wahrscheinlichkeit. Allerdings kann man Weißgeschirr der geschilderten Art vor der Mitte des 16. Jahrhunderts kaum nachweisen. Erst nach 1560 tritt es zahlreich auf. Und bei diesen älteren Fayencen handelt es sich wohl wesentlich um italienisches Fabrikat. Jacquemart zitiert die Nachricht: „En 1567 le navire la Pensée amenait à Rouen trois coffres bahuts pleins de vaisselle blanche et peinte de Faenze." Noch deutlicher gibt sich ein Eintrag vom Jahre 1565 in dem Unkostbuch des Wilibald Imhof (Nürnberg, Kgl. Kreisarchiv): „40 weiße Maiolika mit Wapen, und andere Maiolikas." Im Germanischen Museum ist solches Geschirr reichlich vorhanden. Ein Teller (H. G. 406*) mit Wappen der Scheurl und Imhof trägt die Jahreszahl 1560 (oder 1569?) und die Marke Jännicke M. V. 247. Ebenso bezeichnet ist der zweifellos

17) Vgl. über Hirschvogels Beziehungen zu ihm: A. Walcher v. Molthein, Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in den österreichischen Ländern (Wien 1906) S. 32.

18) Vgl. Mitteilungen des Nordböhm. Gewerbe-Museums XX (1902) S. 98 f. und „Nordböhm. Gewerbe-Museum: Keramik" (Reichenberg 1905) S. 13 ff.

Digitized by Google

italienische große Teller (H. G. 350) mit einer Darstellung der Lebensalter. Auch sonst kommt diese Marke, deren Deutung Jacquemart gefunden zu haben glaubt, auf Stücken der Gruppe nicht selten vor. So auf einer in Palmetten und Maskarons reich gebuckelten Schüssel des Gewerbemuseums in Nürnberg (VIII 318). Eine in der Form ähnliche Schale (H. G. 357) hat Essenwein bereits publiziert. Das Wort „weys" auf der Rückseite, blau unter Glasur, bekundet, wenn es auch keine Signatur bedeutet, doch unwiderleglich den deutschen Ursprung, und es ist interessant, einmal das Gewicht mit einem in Maßen und Buckelungen genau übereinstimmenden Exemplar (H. G. 2139) der Ware, die jedenfalls nicht deutsch ist, zu vergleichen. Die deutsche Schale wiegt ganz bedeutend schwerer: 933 gr. gegenüber 815 gr.

Hier schließen sich zeitlich die Fayencen des Monogrammisten SL an, die durch Anzeichen fränkischer Herkunft den Nürnberger Ursprung der früheren deutschen Fayencen, denen sie augenscheinlich nahe verwandt sind, beglaubigen. So zeigt eine kleine Schale[19]) vom Jahre 1621 das Wappen des oberfränkischen Geschlechts v. Giech. Eine Büchse (H. G. 2405) mit dem sächsischen Wappen, datiert 1618 (Abb. 3) stammt wie die gleichartigen Stücke des Kunstgewerbemuseums in Dresden wahrscheinlich aus der Dresdener Hofapotheke, wo noch ähnliche Gefäße stehen.[20]) Wenn dies nun dieselbe Apotheke ist, für die eine Creußener Büchse der Sammlung v. Lanna, Prag, mit der Inschrift „H. Jodicus Muller Apotheker zu Dresden 1626" gearbeitet wurde, so dürfen wir vermuten, daß man dort auch acht Jahre früher schon die Schaustücke der Offizin aus Franken bezog. Überdies kann die Form als autochthon fränkisch betrachtet werden, insofern sie zu den von Creußen beständig wiederholten Typen gehört und anderwärts kaum vorkommt. Da die älteste uns bekannte eckige Apothekenbüchse aus Creußen erst 1622 datiert ist (H. G. 829*), müssen wir die Frage, ob Fayence oder Steinzeug die Priorität des Typus hat, oder ob wieder ein Archetyp von Zinn anzunehmen wäre, wie in den vorerörterten Fällen offen lassen. Das Metallmotiv des Kettenbelags haben die Creußener Hafner der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch anderweitig gern verwandt im Einklang mit dem damals strengen Charakter der Bossierung und die Caryatide in ganzer Figur (mit einem Gesicht auf der Draperie und mit dem Brustkleinod) findet sich ähnlich auf einem frühen Creußener Krug der Sammlung Frohne, Kopenhagen (vgl. Anm. 48) und in ganz auffälliger Übereinstimmung der Details (vgl. etwa die Haartracht), wenn auch weniger zierlich, auf einem Creußener Krug des Gewerbemuseums in Nürnberg (Einzelabbildung: Bayer. Gewerbezeit. VIII, S. 221). Diesen hat C. Friedrich bereits in seinem Werke über Hirschvogel abgebildet, ohne von der Fayence zu wissen, die ihn gewiß zu einem Vergleich zwischen seiner und der heute herrschenden Stellung der Hirschvogelfrage veranlaßt hätte.

In Betreff etwaiger Beziehungen der SL-Gruppe zu den Incunabeln ist zunächst zu bemerken, daß in technischer Hinsicht die Blaumalerei der Büchse mit ihrem frischen, teilweise pastosen Farbenschmelz u. a. der Schüssel von 1530 (H. G. 352*) außerordentlich ähnelt. Die Schale von 1621 hat das Wappen mit der Jahreszahl in-

19) Im Besitz des Herrn G. H. Lockner, Würzburg.

20) Vgl. Mitteil. d. Nordböhm. Gewerbemus. XXII, S. 107.

Digitized by Google

(H. G. 2405) Abb. 3.

mitten von plastischen Schuppen, die als fünffacher Kranz die ganze Umgebung des kleinen Spiegels füllen: man wird an die datierten Eulen mit ihren Wappen auf dem Schuppengefieder erinnert. Schuppen bilden auch einen wesentlichen Bestandteil des Ornaments der Büchse (s. in der Abb. besonders links oben). Dort ist die Innenzeichnung der einzelnen Bogenlinien durch ein Häkchen in Verbindung mit Längsstrichelung gegeben und wir hätten damit den Übergang von dem Gefieder zu dem Schmuck der Schuppen in der späteren Schale, der nur aus mehreren konzentrischen Häkchen besteht. Es sei hier daran erinnert, daß schon der Hamburger Teller einen Schuppenkranz aufzuweisen hat. An sich sind Schuppenverzierungen ja ein nicht eben selten benütztes Zubehör des allgemeinen Ornamentenschatzes der Renaissance. Immerhin kann festgestellt werden, daß gerade in Hirschvogels Gefäßphantasien Schuppenbildungen verhältnismäßig reichlich auftreten, und es mag wohl sein, daß eben die fragliche Beschäftigung mit Majoliken (wenn nicht die Gläser-Schmelzmalerei) den Radierer daran gewöhnt hatte. — Die Büchse von 1618 (die durch das Vorhandensein von Reliefdekor an die von Jacquemart beschriebene Fayence-Eule der Sammlung de la Herche erinnert) ist auf der Schulter mit mehreren Ringlinien umrandet, an welche sich ein Kranz von kleinen Halbkreisen anschließt: ein simples Motiv, das in der Hirschvogelfrage doch eine gewisse Beachtung verdient, insofern es der Glasmalerei des 16. Jahrhunderts (Wappenscheiben) besonders eigentümlich ist und seine Beliebtheit auf diesem Gebiete durch die Technik des Auskratzens der Farbe natürlich gewonnen hat, also ein eigentliches Glasmalereiornament darstellt. Solche Rahmung findet sich schon in gleicher Weise in dem Hamburger Teller und noch auffälliger in der Madonnenschüssel von 1530. Die Bogen stoßen immer scharf aneinander. Auf zwei dem mutmaßlichen Schulzusammenhang der genannten Fayencen ferner stehenden Schalen von 1584 (H. G. 390) und 1596 (H. G. 391) — beide haben, so verschieden sie im übrigen sind,

Digitized by Google

auch eine eigentümliche Oliv-Mischung von Blau und Gelb gemeinsam — ist aus dem Spitzenrand eine Wellenlinie geworden.

Ein sicher mit Franken verknüpftes Bindeglied der SL-Gruppe und der älteren Fayencen bietet die unbezeichnete kleine Schale H. G. 2015* mit einem ungerahmten hellblau gemalten Bischofswappen. Es ist das des sehr freisinnigen Johann Philipp v. Gebsattel, der 1599 zum Bischof von Bamberg erwählt und im gleichen Jahre vom Papst bestätigt, 1600 vom Kaiser mit den Regalien belehnt wurde und bereits 1609, an der Pest, starb.[21]) Auch diese Schale zeigt sich in der Mache der Madonnenschüssel von 1530 verwandt. Hier wie dort ist die Glasur, besonders auf der Rückseite, z. T. in dicken Tropfen rein weiß geflossen und stellenweise scheint der Scherben leicht rötlich durch, ferner sind die Drehungsriefen (bei der Schüssel auf der Rückseite, bei der Schale vorn) erkennbar. Ähnlich in technischer Hinsicht, wiewohl schärfer gedreht, ist auch die große Schüssel mit dem blauen Brustbild eines Herrn vom Jahre 1593 (H. G. 369). Der Spiegel hat hier wieder die vorerwähnte Rahmung. Die daran angesetzten Strahlenzipfel können an die Schulterschraffierung der Sigmaringer Ringflasche erinnern, wo diese Verzierung wie ein abgeleitetes Ornament aussieht und vielleicht eine Schüssel mit Strahlenbildung ähnlich der von 1593 vorausgesetzt, wie überhaupt der Ausfall entscheidender Zwischenglieder der Reihe nicht stark genug in Rechnung gezogen werden kann.

Durch die Liebenswürdigkeit von Charles Hercules Read sind wir in den Stand gesetzt, zur Vervollständigung noch einen Teller des Britischen Museums abzubilden: Abb. 4.[22]) Diese wesentlich in Blau (außerdem in Gelb und etwas Orange) gemalte Fayence ist datiert 1583, 10/Januarij. Mit der Bezeichnung CL (verschränkt) scheint sie sich als ein älteres Produkt der späteren SL-Firma auszuweisen. Irren wir nicht in der Konstruktion eines Zusammenhangs zwischen der letzteren und den Werkstätten von Reinhard-Hirschvogel-Nickel, so kann ein SL-Teller des Berliner Kunstgewerbemuseums in der Hirschvogelfrage Bedeutung gewinnen. Dargestellt ist eine allegorische Figur mit der Beischrift RHETORICA. Das Bild gehört also zu einer Folge der sieben freien Künste. Wir erinnern uns hier an Neudörffers Wort von Bildern „antiquitetischer Art". Sollten schon die Nürnberger Fayencen der 30er und 40er Jahre des 16. Jahrhunderts u. a. auch Themata der klassischen Bildung behandelt haben? Der im eigentlichen Sinne „antiquitetisch"ste unter den Nürnberger Malern jener Zeit war Georg Penz. Wir dürfen vermuten, daß dieser Erzklassicist einen Einfluß auf die Nickelsche Werkstatt ausübte.[23]) In den Ratsverlässen (Hampe Nr. 2120 und 2209) tritt Georg Penz 1535 für Augustin Hirschvogel und Hans Nickel (die Firma), dann 1536 für Hans Nickel (den damals alleinigen Inhaber) als Bürge auf, das zweitemal

21) Diese Angaben verdanken wir Herrn v. Kohlhagen, Bamberg, Herausgeber der „Heraldisch-Genealogischen Blätter".

22) Man wird zur Not einige Elemente des Randornaments der Madonnenschüssel von 1530 hier wiederfinden: den undulierenden Grundzug, die gegenständigen Blätter (s. r. oben) und die runde Granat-Frucht (?) mit einem Büschel von drei Blättern.

23) Penz hat auch eine Folge der sieben freien Künste gezeichnet (B. 110—116): sitzende Gestalten. Die schon etwas mißverstandene Berliner Rhetorica (mit einem Mercurstab!) steht.

Digitized by Google

(London) Abb. 4.

unter Garantie auf ein Jahr. So möchte ich fast annehmen, daß er nach Hirschvogels Weggang vorübergehend der künstlerische Beirat des Betriebs gewesen ist.

Sind die SL-Fayencen die direkten Abkömmlinge einer Nürnbergischen Industrie des 16. Jahrhunderts, so müssen wir eine Gruppe von Schalen mit gekräuseltem Rand, die, jenen gleichzeitig, doch wesentlich von ihnen verschieden ist, auf eine Nebenlinie rücken.[24]). Die Exemplare des Germanischen Museums (H. G. 370—372a) tragen die Jahreszahlen 1613, 1618 und 1623. Zugehörige Schalen im Münchener National-Museum sind datiert 1610, 1617 und 1630, im Berliner Kunstgewerbe-Museum: 1623. Bei dem ältesten Stück ist die Glasur der Rückseite fett und deckend, bei den späteren mager. Die Schale v. J. 1610 (mit einer Darstellung von Adam und Eva) ist noch in guter Majolikatechnik spiegelnd glatt in Blau, Grün, Gelb u. Mangan ausgeführt, die v. J. 1630 (mit einem Vogel zwischen Blattstauden) ist roh und rauh, die Farben sind schon ganz schlecht eingebrannt. Vielleicht stammt diese Serie unmittelbar von italienischen Majoliken ab. Man vergleiche für den gekräuselten Rand etwa die Schale Nr. 153 der Sammlung Spitzer, mit großem weiblichem Brustbild und (italienischer) Inschrift. Die allerdings nicht ganz einheitliche Reihe[25]) ist interessant, insofern sie einmal im Zusammenhang den Übergang von Majolika zu jener Stufe der Bauerntöpferei veranschaulicht, die wir aus Joh. Böhlaus Veröffentlichung gleichzeitiger Erzeugnisse einer niederhessischen Werk-

24) Der Londoner CL-Teller könnte zwischen den beiden Gruppen vermitteln.

25) Der auf einigen Stücken vorhandene dünne Kranz mit gegenständigen Blättern findet sich schon auf der 1609 datierten schweren Schale (ohne gekräuselten Rand) mit einer weiblichen Gestalt: H. G. 1552

Digitized by Google

stätte kennen gelernt haben. Von den dieser Stufe nicht ferne, aber höher stehenden Schweizer Fayencen des 17. Jahrhunderts besitzt das Museum u. a. einen schweren Winterthurer Teller mit der Autumnusallegorie, H. G. 5362, (aus der Kollektion Gubler) der um 1625 zu datieren ist. Auch die sächsischen Teller mit malachitgrünen Blättern auf grauem Grunde seien hier genannt. Vorhanden sind (in der Sammlung von Bauern-Altertümern) solche von 1663, 1673, 1688, 1698 und spätere. Auf den älteren Tellern ist außer Grün noch Gelb angewandt. — Unter den österreichischen Halbfayencen bemerkt man eine Schüssel (H. G. 1553*) mit Hasengeschichten aus der Tierfabel zwischen dunkelblauen welligen Bändern die sich überschneiden. Dieselbe entstammt einer Salzburger Werkstätte um 1680, von der A. Walcher v. Molthein kürzlich einen Teller im Museum Carolino Augusteum in Salzburg und mehrere Krüge nachgewiesen hat. Ein Krug (in Privatbesitz in Linz) ist durch die Darstellung der Werkstatt des Hafners Thomas Obermillner bezeichnet (vgl. Kunst u. Kunsthandwerk X, S. 89 ff.).

Fayencen mit Schwarzlotmalerei sind im Germanischen Museum noch nicht so reichlich vorhanden, wie es von einer Nürnberger Spezialität zu erwarten wäre. Ein schönes Stück ist die gelappte Schale H. G. 5156,* mit Brustbildern des Johann Harsdörffer und seiner Ehefrau sowie einer Reihe von Allegorien, die sich auf den Pegnesischen Blumenorden beziehen und somit den Nürnberger Ursprung der feinen Malerei verraten. Das Monogramm des Johann Schaper, der seit 1640 etwa in Nürnberg tätig war (man vergleiche die Scheibensammlung des G. M.) und im Jahre 1670 starb, trägt ein birnförmiger Krug, H. G. 4652,* ebenfalls mit allegorischen Bildern. Schaper hat hier auf eine Narbe der Glasur eine Fliege aufgemalt, wie das später Meißen den Japanern nachmachte.

Der Nürnberger Schmelzdekorateur, der in gewisser Beziehung als ein Vorläufer der Porzellanmaler gelten kann, Abraham Helmhack, ist mit zwei großen Enghalskrügen (H. G. 6084, 6085) und — eine Seltenheit — mit einem Teller (H. G. 1603*) vertreten, der verwandte Monogrammist W R nur mit einem kleinen Enghalskrug (H. G. 5047). Die Darstellung des letzteren ist eine von grünen Palmzweigen gerahmte bunte Türkenschlacht unter lichtblauem Himmel, spiegelnd glatt gebrannt. Für die Frage nach den Vorbildern dieses Malers ist das „livre nouveau de fleurs très-util pour l'art d'orfevrerie et autres" von Nikolaus Cochin (Paris, 1645) in Betracht zu ziehen. Mit der Türkenschlacht des Kruges läßt sich die sehr ähnliche Mittelgruppe (s. das aufbäumende Pferd nach r. und den Flüchtling, der mit vorgestreckten Armen nach rechts eilt) auf Blatt 2 der Folge vergleichen. — Der Monogrammist W R scheint in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts geblüht zu haben. Helmhacks Tätigkeit reicht von dieser Zeit bis in das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hinein. Ausweislich des Totenbuchs der Nürnberger Glasermeister, das im Germanischen Museum bei den Zunftaltertümern aufbewahrt wird, ist er geboren zu Regensburg 1654, kam aufs Handwerk 1668, ward freigesprochon 1672, erlangte das Meisterrecht 1678 (erwarb das Bürgerrecht in Nürnberg 1680),[26]) wurde zum Geschwornen erwählt 1688, 1695 und 1707 und starb 1724, seines Alters 70 Jahr. Dem Andenken des

26) Vgl. das Bürgerbuch im Kgl. Kreisarchiv. Herr Dr. Th. Hampe war so liebenswürdig, mir die Einsicht seiner daraus genommenen Excerpte zu gestatten.

Digitized by Google

Glasermeisters Ferdinand Waldt, bei dem er in Nürnberg (nach Doppelmayr) 1673 Arbeit nahm, hat er 1675 ein Blatt radiert. Der Blumenzweig, der das Porträt umgibt, zeigt noch nicht die auf den späteren Krügen (H. G. 6084, 6085) erreichte Freiheit, die den großen, in ungemein zartem Relief gehaltenen Schnittblumen eines gleichzeitigen Nürnberger Zinngießers S. L. oder S. J. (schönes Beispiel der breitrandigen Teller: H. G. 461, vgl. auch Collection Ritleng Nr. 86 und Zinncimelien der Sammlung Kahlbau Pl. XIII) nichts nachgibt. Die Blumenmalerei ist überhaupt Helmhacks Vorzug. Seine Leistungen in dieser Spezialität lassen es wohl begreiflich erscheinen, wenn, wie Doppelmayr sagt, curieuxe Liebhaber von ihm gemalte Gefäße begehrten. Das Figürliche ist weniger seine Sache. Der Teller (H. G. 1603*) zeigt in der Mitte eine braunschwarz gemalte Schäferszene (spiegelnd gebrannt) und am Rande Ranken in derselben Farbenstimmung wie einige der kolorierten Ornamentstiche,[27]) die Helmhack bei Weigel in Nürnberg verlegt hat, nämlich Hellgelb, Lichtgrün, violettes Carmin und Hellblau, die beiden letzteren Farben außerdem gemischt. — Unbezeichnet ist ein mit dem Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie Haller versehener großer Enghalskrug (H. G. 171) mit Purpurmalerei, dessen Ornamentik an das „Laubwerk" Helmhacks (Weigelscher Verlag Nr. 173) erinnert. Die Montierung hat die Marke eines Nürnberger Goldschmieds H. H. (Rosenberg 1387), von dem die hiesige Johanneskirche datierte Arbeiten von 1698 und 1709 bewahrt. — Daß „feine" Krüge mit Purpurmalerei auch in Frankfurt hergestellt wurden, hat H. v. Trenkwald aus einem Inventar der Fehr'schen Manufaktur (1693) nachgewiesen. Der Meister des kleinen Enghalskruges (H. G. 5537) mit gut gezeichneter Szene in Purpur (Loth und seine Töchter) muß noch bestimmt werden.

Im übrigen bedarf die Gruppe der Nürnberger Schmelzmalereien der Ergänzung. So fehlen die Monogrammisten J. L. F. und M. S. Ersterer, den Direktor Brinckmann mit dem Glasmaler Johann Ludwig Faber identifiziert hat, scheint allerdings nicht in Nürnberg selbst gearbeitet zu haben. Doppelmayr erwähnt Faber als Schüler des im Jahre 1670 verstorbenen Nürnberger Glasmalers Georg Guttenberger und bemerkt, daß er sich a u ß e r w ä r t s als guter Künstler in der Glasmalerei erwiesen. Von ihm je ein Krug mit Schwarzlotmalerei im Hamburger Museum (bez. L. F. 1682) und im National-Museum in München (bez. J. L. F. 1688). Von dem Monogrammisten M. S. besaß Pickert in Nürnberg (Katalog 1881 Nr. 25 m. kleiner Abb.) einen großen Enghalskrug mit einer bunten Darstellung. Bezeichnete Arbeiten desselben Malers waren auch in der Historischen Ausstellung in Nürnberg (1906) und in der Keramischen Ausstellung des Nordböhmischen Gewerbe-Museums in Reichenberg (1902). Er dürfte identisch sein mit einem gewissen M. Schmid, der sich (nach Bucher) 1722 auf einem in Purpur dekorierten Kruge nennt.

Das Material, das diese Hausmaler als Grund verwendet haben, ist von verschiedener Art. Man vergleiche etwa mit dem Schaperkrug den jüngeren Helmhackteller: dieser sehr dünn gedreht, aber in der Glasur bläsig und von etwas grünlicher Färbung, jener solid, technisch vorzüglich, mit tadellos milchiger Glasur,

27) Herr Prof. Jessen war so gütig, uns zum Vergleich das kolorierte Berliner Exemplar herzuleihen.

Digitized by Google

die einen leichten Stich ins Rötliche hat. Von gleicher Fayence wie der Krug ist der im Spiegel mit einer Allegorie, am Rande mit steifem Kranz von langstieligen Blumen in Schwarzlot etwas gröblich bemalte Teller H. G. 1604* (ohne Bezeichnung). Der Gewichtsunterschied der beiden Teller, bei gleichem Durchmesser, ist beträchtlich. Der Helmhacks wiegt 346 gr., der andere 512 gr. Offenbar kommen für dies Weißgeschirr verschiedene Bezugsquellen in Betracht (vgl. Jahresbericht 1906 des Museums f. Kunst u. Gewerbe in Hamburg, S. 37).

Seit 1661 hat in Hanau, seit 1666 auch in Frankfurt eine Fayencefabrik bestanden. R. Jung und H. v. Trenkwald haben deren Geschichte dargestellt. Wesentlich jünger sind die nächstältesten Fabriken von Ansbach und Nürnberg. Das Gründungsjahr der ersteren ist unbekannt. Eine Verfügung des Markgrafen Wilhelm Friedrich, datiert vom 4. April 1712, konstatiert, es befinde sich das in dem Ansbachischen Porcellain Hauß fabricierte Porcellain nunmehro in einer solchen Qualität und Güte, daß es jedermann vor tüchtiger und besser denn Frankfurter und Hanauer Gut erkennen könne.[28]) Demnach war das Unternehmen damals bereits über den ersten Anfang hinaus. Daß die Fabrik schon im Jahre 1710 im Gange war, zeigt ein Eintrag des Onoltzbachischen Totenregisters vom Jahre 1710 — in den Matrikeln des Pfarramts in Ansbach, denen ich auch die weiteren neuen Angaben entnehme — wo d. 20. May ein Kind des Bortslin Mahlers Joh. Kaspar Rüpp verzeichnet steht. Wenn wir diesen Fayencemaler zusammenbringen dürfen mit dem Hanauer Porcellainfabrikanten Joh. Kaspar Ripp, der sich 1712 mit den drei berechtigten Venediger Glas- und Krughändlern in Nürnberg zum Behufe der Gründung einer Fayencefabrik associierte und wahrscheinlich mit dem Frankfurter Fayencemaler Kaspar Ripp aus Hanau[29]) identisch ist, so stellt sich uns in dem Itenerar einer Person der Stammbaum der vier Fabriken dar.

Auch der Begründer des Betriebs in Ansbach ist in dem dortigen Totenbuch genannt: 1725, 7. Aug.: Mathäus Bauer, Porcelain-Verwalter, welcher die Kunst Porcelain zu machen allhier erfunden, und die hiesige Fabrique aufgerichtet hat, 54 J. a.[30]) Ein Schwiegersohn Bauers war, ausweislich des Onoltzbachischen Hochzeitsregisters vom Jahre 1729 (22. Febr.) der Porcelain-Mahler Valentin Bontems, des Gerhard Bontems, auch Porcelain-Mahlers, Sohn, jedenfalls derselbe, der am 3. März des nämlichen Jahres in Nürnberg erscheint. Signiert „d. 12 8br. Ao 1739 Valentin Bontemps" ist ein „Humpen in mattem Email mit einem Handwerkswappen in harten Tönen", den Jännicke beschreibt, ohne den Aufbewahrungsort

28) Vgl. W. Stieda, Die keram. Industrie in Bayern während des 18. Jahrhunderts (Leipzig 1906), S. 9.

29) R. Jung (im Archiv für Frankfurter Geschichte und Kunst, 1901, S. 241 hat über ihn folgende Daten ermittelt: geboren 1681, heiratet 1702, läßt (in Frankfurt) 1703—1708 mehrmals taufen, stirbt (in Frankfurt) 1726. Diese Daten lassen sich mit der Annahme eines Ansbacher und Nürnberger Aufenthalts wohl vereinen. Jung macht darauf aufmerksam, daß Abraham Ripp, 1742 Porzellain-Macher in Fulda, wohl ein Verwandter von Kaspar Ripp sei. — Auch in der Fayencefabrik zu St. Georgen bei Bayreuth war ein Maler namens Ripp beschäftigt (vgl. Bayer. Gewerbezeit. 1893, S. 327).

30) Es sei dahingestellt, ob etwa die Marke MB (verbunden) des Kühlbeckens mit Blaumalerei H. G. 2518 auf Mathäus Bauer zu beziehen ist. Vgl. über ihn noch „Kunst u. Gewerbe" XXI, 258.

Digitized by Google

anzugeben. Die genaue Datierung entspricht Nürnbergischem Brauch.[31]) Zu Beginn der 40er Jahre finden wir (Johann) Valentin Bontems dann als Braun-Porcelain-Fabricanten in Ansbach wieder.

Einen zweiten Schwiegersohn von Mathäus Bauer lernen wir in Georg Christian Oswald kennen, der im Jahre 1720 (25. April) als Porcelain-Fabrique-Adjunctus heiratete und sieben Jahre später (25. April 1727 Tod eines Kindes) bereits Verwalter der Fabrik war, als solcher 1728 (Mitte März) die erste Frau verlor und 1729 (5. September) zum zweitenmal heiratete. 1734 war er bereits verstorben. Oswalds Witwe ging damals eine Ehe ein mit seinem Nachfolger, dem Porcellainverwalter Johann Georg Köhnlein, der in gleicher Eigenschaft noch in dem Hochfürstlich Brandenburg.-Onoltzbachischen Adress- und Schreib-Calender auf das Jahr 1737 aufgeführt ist.

Das Germanische Museum bewahrt einen „G. Oswa 1713" bezeichneten tiefen Teller: H. G. 3824 (Abb. 6), der übereinstimmend noch dreimal in Gräflich

31) Der Liebenswürdigkeit des Herrn Direktors H. v. Trenkwald verdanken wir eine Photographie des Tellers im Frankfurter Kunstgewerbe-Museums, der mit „J. J. (unklar verschlungen) Bontemps A^0 1716" bezeichnet ist (Abb. 5). Das Ornament (Spiegelrahmung und äußerer Rand) wiederholt sich genau in dem Teller H. G. 387 (mit einer Darstellung des Besuchs Christi bei Maria und Martha, vorn eine Küche), der die Signatur G. K. trägt und jedenfalls der Nürnberger Schule zugehört. Doch ist er nicht auf Georg Kordenbusch zu beziehen, da hier (worauf mich Herr Direktor Brinckmann gütigst aufmerksam machte) die obligaten drei Punkte der Kordenbusch-Signatur fehlen.

(Frankfurt) Abb. 5.

(H. G. 3824) Abb. 6.

Giech'schem Besitz vorkommt. Die Blaumalerei ist schwarz konturiert, mit Ausnahme des Rankengewirrs. Gleichartige Fayencen sind in der städtischen Altertumssammlung in Würzburg. Das gekräuselte Ornament hat auch der, speckig und bläulich glasierte, einzelne Deckel H. G. 1628, auf dem der Hohenlohesche Löwe hockt als Träger der Wappenschilde von Hohenlohe und Öttingen. Der zugehörige Becher ist nicht vorhanden. Vollständige Exemplare auf Schloß Langenburg (in Württembergisch-Franken) und im Staatsmuseum in Stuttgart.[32]) Das erstere ist nicht bezeichnet, das letztere hat unten die Buchstaben O S und im Deckel O S W 1714. Die Bestellung dieser Ausstattungsstücke war wohl von der Familie der Braut, also von Öttingischer Seite ausgegangen, und da wir von keramischen Beziehungen zwischen Öttingen und Ansbach wissen — für die Fürstlich Öttingische Fayencefabrik wurden im Jahre 1735 Angestellte des Onoltzbacher Betriebs engagiert (vgl. Keram. Monatshefte 1905, S. 997) — so wäre hier ohnehin zunächst an Ansbach zu denken. Die Signaturen O S, OS W und G. Oswa können daher unbedenklich auf den genannten Georg Christian Oswald bezogen werden.

Noch unter Oswalds Direktion, wenn nicht schon zu Mathäus Bauers Zeit, scheint die Ansbacher Manufaktur nach Mustern von Rouen gearbeitet zu haben.[33])

32) Auf die Becher in Langenburg und Stuttgart haben mich die Herren G. H. Lockner und A. Stöhr in Würzburg freundlichst aufmerksam gemacht. Die näheren Angaben verdanken wir der Schloßverwaltung in L. und der Museumsdirektion in St.

33) Versuchsweise möchten die beiden Platten mit Rouendekor H. G. 427*, die den Eindruck von Versuchsstücken machen, für Ansbach in Anspruch zu nehmen sein. Ihre Marke (B mit einem Anstrich) ließe sich in diesem Sinne deuten. Wenn nämlich die Nürnberger Fayencemarke aus den aneinandergelehnten Buchstaben NB besteht, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß vorher schon eine analog aus den Anfangsbuchstaben der beiden Silben des Stadtnamens gebildete Ansbacher Fayencemarke (Ligatur AB) existierte. Es wäre nicht das einzige Beispiel, daß eine Fabrik von der älteren Konkurrenz das Prinzip der Markierung übernimmt.

Digitized by Google

Jacquemart beschreibt „un magnifique surtout de table appartenant à M. Edouard Pascal; il est orné de moulures élégantes et décoré en camaïeu bleu de bordures et lambrequins dans le style de Rouen. En dessous entre les baguettes de renfort appliquées pour soutenir la tablette, est l'inscription: Mathias Rosa im. Anspach." Von diesem Maler dürfte auch der à la Rouen dekorierte Untersatz H. G. 1606* herrühren: bezeichnet M R (verbunden, das R links oben offen wie in dem von Jacquemart mitgeteilten Facsimile). Ein anderer Träger des in Ansbach häufigen Namens: Johann Lorenz Rosa, „Porcelain"-Mahler, ehelichte 1728 (1. Nov.) eine Schwester des Bossierers und „Porcelain"-Drehers Johann Leonhard Popp. Kinder von ihm stehen 1736 (5. Juni) im Totenregister.

Ein Fayencemaler namens Johann Georg Taglieb läßt sich von 1722—1734 in Ansbach nachweisen. Heirat: 1722 (9. Juni); Tod von Kindern: 1723 (14. Nov.), 1724 (14. Aug.), 1728 (19. Aug.), 1734 (11. Juni); Tod der Frau: 1734 (25. Juni). Es ist wahrscheinlich derselbe Johann Georg Taglieb — nach dem Tod von Frau und Kindern mochte ihm die alte Heimat verleidet sein — der später in Rörstrand (vgl. Brinckmann, Führer S. 358) auftaucht. Als zweiter Nachfolger des ebenfalls aus Deutschland gekommenen Johann Wolff, der wohl mit dem gleichnamigen „Porcellain"-Mahler identisch ist, welchem im Jahre 1717 in Nürnberg auf der „Porcellain"-Fabrikanten Vorbitte der Schutz auf ein halbes Jahr verstattet wurde, war Johann Georg Taglieb von 1739—1741 Leiter der schwedischen Manufaktur und hat daselbst (nach einer freundlichen Mitteilung von Reichsantiquar Dr. Hans Hildebrand, Stockholm) vornehmlich Blumen und Blätterzweige in camaïeu-blau gemalt. Auch wurde gerade während dieser Periode in Rörstrand der Rouendekor gepflegt, auf den sich T. in Ansbach hatte einarbeiten können. Noch aus seiner deutschen Zeit stammt ein mit dem vollen Namen „Taglieb" signierter Enghalskrug, mit gewundenem Bauch und Zopfhenkel, im Gewerbemuseum in Nürnberg (VIII, 524). Die Malerei zeigt auf kleisterbläulichem Grund kleine hellblaue Vögel und (z. T. dunkle) Blümchen. Dieser bekannte Typus, den auch Bayreuth verwendete, ist im Germanischen Museum vertreten durch mehrere gleichartige Exemplare ohne Bezeichnung. Denselben Dekor hat auch die gewellte Schüssel H. G. 2098 die das Wappen der Nürnberger Familie Volckamer enthält, also wahrscheinlich für Nürnberg beansprucht werden darf. In Frankfurt gilt solche Ware als einheimisch und es mag wohl sein, daß die jüngeren Konkurrenzfabriken das Muster dorther haben.

Ob auch die Marke T. des Tellers H. G. 1573* auf Taglieb zu beziehen ist, steht dahin. Die vorzügliche Blaumalerei gibt ein ostasiatisches Vorbild wieder und der genarbte Rand erinnert an die bunten Fayence-Nachahmungen der chinesischen famille verte: das früher sogenannte Rehweiler Fabrikat.

Als vor fünf Jahren die erste Bestimmung der „Fayencen der grünen Familie", die „den feinsten und schönsten im 18. Jahrhundert in Deutschland erzeugten Fayencen zuzuzählen sind", als unhaltbar zurückgezogen wurde — die Ware ist nicht weniger denn ein halbes Jahrhundert älter als die Castell'sche Manufaktur — geschah es in der Voraussicht, daß sich wahrscheinlich Ansbach

Digitized by Google

als eigentlicher Herkunftsort künftig noch herausstellen werde. (Vgl. Jahresbericht 1903 des Museums f. Kunst u. Gewerbe in Hamburg.) Es ist dann weiter bemerkt worden (vgl. Gustav E. Pazaurek, Keramik des Nordböhm. Gewerbemuseums, Reichenberg 1905, S. 24 f.), daß der früher für denjenigen von Castell gehaltene quadrierte Schild, der sich u. a. auf der Rückseite des Tellers H. G. 3836 findet, auch das Hohenzollernwappen von Ansbach bedeuten kann. Denn da der Schild uni (nur in rot) gemalt ist, spielt die Farbe keine Rolle. — Der zu der Gruppe gehörige Henkeltopf H. G. 2256 zeigt das große 22-feldrige Wappen von Brandenburg-Bayreuth. Man hat daher auch an St. Georgen gedacht, wo, wie es scheint, schon um 1740 eine in manchem Betracht ähnliche Ware hergestellt worden ist. Doch gebührt Knöller keinesfalls die Priorität. Denn die älteren „Fayencen der grünen Familie" stammen tatsächlich aus Ansbach. Die dortige Manufaktur begann mit diesem Artikel wie es scheint zur Zeit des Wechsels in der Verwaltung, um 1730. Wesentlich daran beteiligt war Georg Christoph Popp, der schon 1722 in Ansbach nachweisbar ist (Hochzeitsregister, 18. Mai). Seine junge Frau, 23jährig, steht noch in dem gleichen Jahre im Totenbuch (15. Dez.). Damals war Popp nur „Porcellain"-Mahler. 1737 führt ihn der Hochfürstl. Brandenburg.-Onoltzbachische Adreß- und Schreib-Calender schon neben dem „Porcellain"-Verwalter Johann Georg Köhnlein als „Porcellain"-Gegenschreiber auf. In dieser Eigenschaft erscheint er ebendort noch 1742. Von 1747 ab finden wir ihn in dem Calender als „Porcellain"-Verwalter. 1769 erwarb er die Fabrik eigentümlich und erhielt den Titel eines Commercien-Commissarius. Als solchen führt ihn der Calender dann seit 1770 neben Johann Gottfried Popp, gleichfalls Commercien-Commissarius. 1791 war er anscheinend nicht mehr am Leben. (Der Calender des Jahres verzeichnet: Bey der Faience-Fabrique: Hr. Johann Julius Popp, Commercien-Commissarius; Hr. Georg Ludwig Popp, Commercien-Commissarius). Georg Christoph Popp hat es also noch weiter gebracht als Georg Christian Oswald. — Signierte Arbeiten von ihm, mit famille-verte-Dekor, finden sich in verschiedenen Sammlungen. Im Germanischen Museum ein Enghalskrug (H. G. 4627) mit der Bezeichnung P 1732. Deutlicher ist die Signatur eines Cylinderkruges mit Chinesen, im Münchener National-Museum: P O: 1734. Die Eigentümlichkeit, den Namen nicht auszuschreiben, aber groß, haben wir schon bei Oswald festgestellt. Auch die Vornamen gibt eine Marke, die Jännicke (M. V. 1342) auf einem jedenfalls der grünen Familie angehörigen „Humpen mit mattem Email (bunte Verzierung in harten, mit Schwarz schattierten Farben)" gelesen hat: G. C. P. 1730.

Aus der Sammlung Paul (Katalog Nr. 265) wurde der birnförmige famille-verte-Krug H. G. 186 erworben. Die Bezeichnung V Z — es ist kein Punkt zwischen den Buchstaben — beziehe ich auf einen Namensvetter, Landsmann und Zeitgenossen des bekannten Odendichters, auf den „Porcellain"-Maler Johann Leonhard Uz, der am 20. Mai 1727 in Ansbach heiratete und dort gelegentlich des Todes von Kindern auch 1728 (16. Sept.) und 1736 (16. Sept.) noch vorkommt. Wie bei den technisch ähnlichen Arbeiten der älteren Schmelzmaler steht die Signatur hier am Ansatz des Henkels. Aus der Gepflogenheit, Krüge auf dem schmalen Henkel zu bezeichnen, erklärt sich auch die ungewöhnlich winzige Signatur des

Digitized by Google

zur grünen Familie gehörigen Tellers H. G. 28 (auf der Unterseite, am Bodenrand). Es ist ein M., wohl die Abkürzung von Meyerhöfer.[34])

Wir mußten etwas länger bei der Ansbacher Manufaktur verweilen, weil sie in der Geschichte der süddeutschen Fayenceindustrie eine wesentliche Rolle gespielt hat. Besonders nachhaltig scheint Bayreuth von ihr beeinflußt worden zu sein. Auf die Verwandtschaft Knöllerscher Fabrikate mit der famille-verte hat neuerdings Pazaurek hingewiesen. Es erübrigt sich daher, hier darauf näher einzugehen. Nur der in Muffelfarben bemalte Cylinderkrug H. G. 184* sei besonders erwähnt. Dieses Cabinetstück ist mit Wahrscheinlichkeit auf den Buntmaler J. Chr. Danhofer zu beziehen, der im Jahre 1737 von Wien nach St. Georgen (vgl. Fr. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränk. Landes, 1901, S. 234) übersiedelte. Die Ornamentik (vergl. besonders die Halbrosette mit strahlender Mitte) und der Charakter der Chinesenszene erinnern sehr an Porzellane der Periode du Paquiers. Weitere Fayencen wurden Danhofer kürzlich von E. W. Braun zugeschrieben.

Der Nürnberger Manufaktur werden die wesentlichsten Anregungen anfangs durch den genannten Kaspar Ripp von Hanau-Frankfurt gebracht worden sein. Da die Erzeugnisse dieser Manufakturen jedoch schwer bestimmbar sind, tappen wir in Hinsicht auf die Frühzeit Nürnbergs im Dunkeln (vgl. Anm. 31). Der von Jännicke (S. 953) abgebildete, unbezeichnete, aber wohl sicher hierher gehörige Teller vom Jahre 1720 mit dem Selbstbildnis eines sonst in Nürnberg nicht nachgewiesenen Fayencemalers namens Christoph Andreas Leitzel (H. G. 2007) im Charakter der gleichzeitigen Fabrikherrenbilder von Tauber (Berlin, Hamburg) zeigt, daß damals in Nürnberg die in manchen Sammlungen als Hanau geltenden Schüsseln mit geteiltem Rand hergestellt wurden: Leitzel hat gerade eine solche Schüssel in Arbeit. Der Frühzeit Nürnbergs zuzurechnen ist wohl auch das große gebuckelte

34) Johann Mathias Meyerhöfer, „Porcelain-Staffierer und Verzierer" (so im Hochzeitsregister, wo begreiflicherweise mit Titeln und Würden nicht gekargt wird) heiratet 1719, 11. April; Kinder von ihm stehen im Totenbuch 1728, 9. Sept. und 17. Sept. — Johann Wolfgang Meyerhöfer, „Porcelain-Mahler und Vergülder" heiratet 1724, 12. Sept. Ein Kind von ihm im Totenbuch 1726, 12. Aug. — Ein Kind eines „Porcellan"-Malers Meyerhöfer (Vorname fehlt) steht 1734 im Totenregister (18. Juni). — Ich notiere noch folgende Namen von Ansbacher Fayencemalern: Georg Balthasar Bürckenkopf: Kinder im Totenregister 1726, 20. Sept. und 22. Dezbr.; im Totenregister 1730, 7. Juni noch der Eintrag: Georg Balthas. Bürkenkopf gewesener Bortslin Mahler alhier: ein Söhnlein, 7 Monat. — Jeremias (?) Bütsch: Kind im Totenreg. 1727, 10. Nov. — Jo. Paul Förster: heiratet 1733, 27. April. — Georg Hahn: seine Witwe heiratet den „Porzellan"mahler Johann Herrmann Mayer (vgl. S. 38, und Keram. Monatshefte 1905, S. 99 f.) 1733, 2. Juni. — Johann Jakob Hahn, Sohn des „Porcelain"-Brenners Johann Georg Hahn, heiratet 1726, 22. Okt.; ein Kind im Totenregister 1727, 2. Nov. — Christian Imanuel Kruckenberger: heiratet 1719, 7. Febr. u. stirbt im Alter von 32 Jahren 1730, 10. März. — Johann Albrecht Nestel: heiratet 1721, 18. März; ein Kind im Totenregister 1723, 5. Dez. — Johann Jacob Schmidt: heiratet 1724, 4. Sept. — Johann Michael Schnell (vgl. Keram. Monatshefte 1905, S. 99 f.) heiratet 1726, 14. Okt.; ein Kind im Totenregister 1728, 7. May. — Johann Bernhard Westennacher: ein Kind im Totenregister 1710, 18. März. — Im Totenregister 1717, 6. Mai, ein Kind von Johann Heinrich Wochenfeld „Porcelin"-Mahler (demselben, der 1721 ohne Erfolg versuchte, in Straßburg eine „Porzellan"fabrik anzulegen: vgl. Bucher, Gesch. d. techn. K. III 471 und Stieda, Die keram. Industrie in B., S. 11).

Digitized by Google

(H. G. 1812, 1813) Abb. 7.

Kühlbecken H. G. 1148 mit derb modellierten Masken als Handhaben: die vorzügliche Blaumalerei ist von dem Meister mit dem Pfundzeichen gemarkt. Ein erstklassiges Stück der gleichen Signatur, einen prachtvollen Teller mit Delftischem Reichtum der Scharffeuerpalette — sattes Grün, Rot (und Rosa) in der blauen Zeichnung — bewahrt das National-Museum in München (No. 935). Im Grün und im Gelb excellierte gegen Ende der 20er Jahre Grebner. Eine anonyme wellige Schüssel von ihm, mit schlecht gezeichneter Landschaft: H. G. 2309. — Der Blaumaler B. liebt Chinesenszenen und verrät auch durch die Spiegelrahmung (Schuppenmuster) des Tellers H. G. 1572*, die genau so in der grünen Familie vorkommt, seine Verwandtschaft mit Ansbach. Die Marke B findet sich noch unter dem Teekännchen H. G. 865, das ein Böttgermodell (vgl. H G. 4713) copiert. Als ein Prachtstück kräftiger Blaumalerei, J. A. Marx nahestehend, wäre die große oblonge Platte H. G. 6992 hervorzuheben. Von Johann Andreas Marx selbst, im dreiknöpfigen Deckel kalligraphisch signiert und datiert 1733 ist die Wöchnerinnenschale H. G. 3806, mit zierlichen blauen Ranken. Aus der späteren Periode sei ein wesentlich in Grün und Gelb nach J. E. Nilson gemalter Cylinderkrug notiert (H. G. 2704*). Eine gleichartige, noch vorzüglichere Schnabelkanne mit der Marke des Georg Kordenbusch und dem Datum 1761, nach Nilsons „charmes du portrait", befindet sich im Gewerbemuseum in Nürnberg.

Von den übrigen süddeutschen Manufakturen wird Göggingen durch eine Seltenheit — ein Paar weißer Figuren (H. G. 1812, 1813, Abb. 7) interessant vertreten. Als ein besseres Stück kann ein Crailsheimer Cylinderkrug, mit einem Eichzweig als Henkel, erwähnt werden (H. G. 1931*). Von Schretzheim sind nur ganz schlechte späte Sachen vorhanden. Diese Manufaktur hat jedoch, wenn die Pfeilmarke zu Recht auf sie gedeutet wird, ganz wundervolle Fayencen geschaffen, in entzückend

Digitized by Google

frischen und pikanten Farben, u. a. Tafelaufsätze in Gestalt von Delphinen, in Gräflich Giech'schem Besitz (Fideicommiß). An Mosbacher Fayence ist außer einer Saucière (H. G. 2474*), die zu einem in mehreren Teilen in der Würzburger Sammlung befindlichen Service gehört, eine große Platte (H. G. 1663) mit bunten Blumen und Astrand (Bossierermarke W) zu erwähnen. Verzeichnen wir noch einen weißen, zart rosa getönten Krautskopf (H. G. 5344*) mit ungemein lebendig gekräuselten Blättern, ein nicht nur technisch außerordentliches Kunstwerk unbestimmter Herkunft, ferner einen Höchster Tafelaufsatz von Johann Zeschinger (H. G. 6155*) und aus Norddeutschland eine Vegesacker Terrine (H. G. 1448*), sowie einen Braunschweiger Rexkrug mit der Marke v. Hantelmanns (H. G. 2578*), so sind die interessanteren Stücke der leider noch etwas lückenhaften Reihe schon genannt.

(Fortsetzung und Schluß folgt.)

Digitized by Google

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Magister F. Ch. Laukhards Leben und Schicksale. Von ihm selbst beschrieben. Deutsche und französische Kultur- und Sittenbilder aus dem 18. Jahrhundert. Bearbeitet von Dr. Viktor Petersen. 2 Bände. Stuttgart, Verlag von Robert Lutz. 1908. Broschiert 11 Mk., geb. 13 Mk.

Die Wege zur Unsterblichkeit sind verschieden, daß sie aber ein verkommener Lump durch die cynische Beschreibung seines verfehlten Lebens erreicht, ist gewiß eine seltene Ausnahme. Laukhard hat Aufnahme in der deutschen Biographie gefunden. Und weil die literarische Produktion unserer Tage nicht reichlich genug fließt, um dem Unternehmungsgeist unserer Verleger und dem Bildungshunger unseres Volkes Genüge zu tun, ist von den vier ersten Bänden seiner fünfbändigen Lebensbeschreibung ein gekürzter Neudruck in zwei Bänden veranstaltet worden, dessen Berechtigung durch den Hinweis auf die kulturgeschichtliche Bedeutung dieser Memoiren gerechtfertigt wird.

Laukhard ist 1758 in Wendelsheim in der Unterpfalz im heutigen Rheinhessen als Sohn eines Pfarrers geboren. Sein Vater war ein Aufgeklärter und daneben Alchymist, über dem Suchen nach dem großen Magisterium konnte er sich der Erziehung des Sohnes nur wenig widmen, auch die Mutter, offenbar eine schwache Frau, bekümmerte sich wenig um den Sohn. So blieb dieser einer Tante überlassen, die ihn abgöttisch liebte, seine Streiche bewunderte und ihn schon mit sechs Jahren dem Trunk zuführte, dem sie selbst ergeben war. Über geschlechtliche Dinge wurde der Knabe durch das Gesinde vorzeitig aufgeklärt. Hat sich der Vater um die Erziehung des Sohnes nicht genügend angenommen, so hat er ihn doch unterrichtet und sein Unterricht war nicht schlecht. Laukhard lernte leicht und gern. Mit Unterbrechung durch den kurzwährenden Besuch von Schulen in Dolgesheim und Grünstadt blieb er im elterlichen Hause, bis er die Universität bezog. In diese Zeit fällt auch seine Verlobung mit der Tochter eines Amtmanns. Der Verbindung stand der Unterschied der Konfession im Wege. Laukhard war sofort zum Übertritt zum Katholizismus bereit und hatte schon Einleitungen dazu getroffen, als sein Vater, der die Verlobung gebilligt hatte, davon erfuhr und den Schritt verhinderte. Um die Beziehungen zu unterbrechen, brachte er ihn auf die Universität nach Gießen. Das Mädchen ist dem Geliebten, auch als alle Hoffnung auf Vereinigung geschwunden und er sich durch seinen Lebenswandel als unwürdig gezeigt hatte, treu geblieben und unvermählt gestorben. Laukhard hatte doch auch gute Eigenschaften. Er charakterisiert sich selbst in der Vorrede zu seiner Lebensbeschreibung richtig: Ich war ein Mensch von guten Fähigkeiten und von gutem Herzen. Falschheit war nie mein Laster; und Verstellung habe ich erst späterhin gelernt und geübt, nachdem ich vieles schon getan und getrieben hatte, dessen ich mich schämen mußte. Mein Vater hatte mir guten Unterricht verschafft, und ich erlangte verschiedene recht gute Kenntnisse, welche ich meiner immer fortwährenden Neigung zu den Wissenschaften verdanke. Meine Figur war auch nicht häßlich. Da war es denn doch schade, daß ich verdorben und unglücklich ward. Aber ich wurde es und fiel aus einem dummen Streich in den anderen, trieb Dinge, worunter auch wirkliche gröbere Vergehungen sind, bis ich endlich aus Not und Verzweiflung an allem Erdenglück die blaue Uniform anzog.

Digitized by Google

War Laukhards Erziehung falsch gewesen, so wurde er nunmehr einem falschen Berufe entgegengeführt. Der Vater, der glaubenslos war und im Sohn den Glauben und die Achtung vor seinem eigenen Stande leichtfertig, ja frivol vernichtet hatte, bestimmte ihn, Theologie zu studieren. Laukhard hat gewiß nicht eifrig studiert, aber er hat die Studien auch nicht direkt vernachlässigt, wohl auch zuweilen einen Anlauf zu ernstem Arbeiten genommen. Mit Behagen hat er an dem wüsten Treiben der Gießener Studenten teilgenommen. Auf ihm verweilen seine Schilderungen, welchen hier kulturgeschichtliche Bedeutung nicht abzusprechen ist. Laukhard war drei Jahre in Gießen, zwei Jahre in Göttingen, 1779 kam er nach Hause.

Er bemüht sich nun, eine Pfarrstelle zu erhalten, aber vergebens. Seine Berichte gewähren Einblick in die tiefe Kläglichkeit der kleinstaatlichen Verhältnisse jener Zeit. Ihn haben seine Mißerfolge wenig angefochten, er lebt ebenso fröhlich und liederlich weiter, wie auf der Universität. Da und dort tritt er auch als Prediger auf und findet bei den Bauern Anklang. Endlich wird er Vikar in Obersaulheim, hat auch einige Aussicht, der Nachfolger des Pfarrers zu werden, aber diese Hoffnung wird zu nichte und unvorsichtige Reden haben sogar die Enthebung vom Vikariat zur Folge. Nun weist ihn auch der Vater von sich. Freunde nehmen sich seiner an und er wird Jäger, Kellermeister und Sprachlehrer bei einem Major von Goldenberg, aber er hält nicht lange aus, sondern reist mit einem Freund und Gönner nach Straßburg. Nun wendet sich ihm der Vater wieder zu und schlägt ihm vor, noch ein Jahr in Halle zu studieren. In Halle nimmt sich Semler, der Begründer der kritischen protestantischen Theologie, seiner an, er gibt am Waisenhause lateinischen, griechischen und hebräischen Unterricht, hört mehrere Vorlesungen und empfindet bald die seligen Folgen eines ordentlichen Lebens. Auf Semlers Rat hält er auch privatim Vorlesungen über deutsche Reichsgeschichte. Dann erwirbt er den Grad eines Magisters und die venia legendi an der Universität. Seine Vorlesungen fanden Beifall. Aber sein Leichtsinn verleitet ihn immer wieder zu Ausschreitungen, die ihn gesellschaftlich schädigen und in Schulden stürzen. Abermals entzieht ihm der Vater seine Hilfe, da läßt er sich an Weihnachten 1783 als Soldat anwerben.

Der Soldatenstand, so gering sein Ansehen war, behagte Laukhard. Der Dienst war leicht, er war bei seinen Vorgesetzten beliebt, fand Gesellschaft, die ihm zusagte und konnte nach seinen Neigungen leben. Auch die Versöhnung mit dem Vater kam zustande. Im Mai 1784 machte er die Revue bei Magdeburg mit und sah den großen König zum erstenmal. Er schreibt: Sein Anblick erschütterte mich durch und durch; ich hatte nur Auge und Sinn bloß für Ihn! Auf Ihn war ich und alles konzentriert! Viele tausend Persönlichkeiten in eine einzige umgeschmolzen! Ein Heer, eine Handlung!

Der Vater wollte den Sohn, den er vom Soldatenstand nicht befreien konnte, wenigstens noch einmal sehen und im Winter 1786 erhielt Laukhard gegen eine Kaution von 150 Reichstalern Urlaub. Wohl wünschte der Vater, er solle in der Pfalz bleiben, aber Laukhard traute sich nicht die Kraft zu, ein geregeltes Leben zu beginnen und festzuhalten, er kehrte in die Garnison zurück. Im Frühling 1789 starb der Vater. 1790 machte Preußen gegen Österreich mobil. Laukhards Regiment zog nach Berlin und dann nach Schlesien. Er teilt einiges über die Lebensverhältnisse der schlesischen Bauern mit. Nach Abschluß des Reichenbacher Vertrags kam er wieder in seine Garnison Halle zurück, gab wieder Stunden und schrieb seine Lebensbeschreibung. Damit endet der erste Band, er bewegt sich zu sehr auf den unteren Stufen menschlichen Daseins, um wirkliche Teilnahme erregen zu können.

Interessanter ist der zweite. Laukhard macht den unglücklichen Feldzug gegen Frankreich 1792 mit, gerät durch ein seltsames Unternehmen, zu dem er sich leichtsinnig bestimmen läßt, in Beziehung zu den Führern der Revolution im östlichen Frankreich und kommt nach merkwürdigen, wechselvollen Schicksalen wieder nach Halle.

Das Regiment zog am 14. Juni 1792 von Halle aus, kam am 9. Juli nach Coblenz und nach 12 Tagen in ein Lager bei Trier. Mitte August wurde der Vormarsch nach der Grenze aufgenommen, die am 19. überschritten wurde. Und nun begann alles Elend, das der schlecht organisierte, unklar geführte Feldzug, das ungenügende Verpflegung und unendliches Regenwetter mit sich brachte. Ein großer Teil der Truppen erkrankte und die Lazarete waren schlecht. Longwy und Verdun kapitulierten, am 19. September folgte die Kanonade bei Valmy und nach ihr der klägliche Rückzug. Laukhard schildert alles das anschaulich und ohne starke Erregung. — Inzwischen war Custine in Deutschland eingefallen und hatte Mainz und Frankfurt genommen.

Digitized by Google

Die Verbündeten wandten sich gegen ihn, Frankfurt und Mainz wurden wieder geräumt und die Preußen belagerten Landau. Hier wurde Laukhard plötzlich auf die abenteuerlichste Weise unter die Franzosen geworfen. Es war bekannt geworden, daß er den Volksrepräsentanten von Landau Dentzel kannte und er wurde aufgefordert, diesen durch die Aussicht auf eine reiche Belohnung zu bestimmen, die Übergabe der Festung herbeizuführen. Die Unterhandlungen wurden durch den Prinzen von Hohenlohe eingeleitet und der leichtsinnige Mann ging nach einigem Bedenken auf den gewagten Antrag ein, seine genaue Instruktion erhielt er direkt vom Kronprinzen von Preußen. So ging er in der Nacht des 27. September 1793 mit Genehmigung seiner Vorgesetzten als Überläufer in die Festung. Dort wurde er wohl aufgenommen und von Dentzel als alter Bekannter empfangen. Schon nach wenigen Tagen führte er übereilt und unbedacht seinen Auftrag aus, aber Dentzel wies ihn bestimmt ab, wohl versprach er ihm Schonung und Geheimhaltung seines Versuchs, aber er bedrohte ihn für den Fall der Wiederholung mit dem Tode und ließ ihn überwachen. Es scheint aber, daß die Sache doch nicht ganz geheim blieb. Bald darauf geriet Dentzel in den Verdacht des Verrats, es entstand ein Aufruhr gegen ihn, er wurde abgesetzt und verhaftet. Auch Laukhard schien verdächtig und wurde vor einem Sicherheitsrat und danach noch von General Laubadère verhört, er wußte aber den Verdacht von sich abzuwenden, sprach auch für Dentzel, doch blieb dieser zunächst noch gefangen. Erst ein mißglückter Ausfall Laubadères gab Veranlassung, ihn wieder in sein Amt einzusetzen. Es folgte die Beschießung und am 28. Dezember wurde Landau von den Franzosen unter Feuvre entsetzt, die Preußen waren abgezogen.

Die Überläufer wurden nach dem Innern des Landes abgeführt. Laukhard bekam Lust, in französischen Dienst zu treten. Er meldete sich in Macon zu den Sansculotten, wurde von da nach Lyon gewiesen und fand dort Aufnahme. Von Lyon wurde er mit einem Trupp von 150 Mann nach Grenoble gesandt, als sie dort ihren General nicht antrafen, zogen sie weiter nach Valence und Avignon. Dort verließ er die Armee revolutionnaire wieder und ließ sich einen Paß nach Lyon geben. In Lyon geriet Laukhard mit einem Offizier der Sansculotten in Streit, es kam zum Zweikampf und er erhielt einen Degenstich in die Brust. Ohne die Heilung vollständig abzuwarten, ging er weiter und kam krank nach Dijon. Er fand im Hospital Chailler Aufnahme und wurde nach einiger Zeit Krankenpfleger. Aber diese stille Lebensart behagte ihm nicht lange, er nahm seine Entlassung. Nun brachte er sich als Sprachlehrer fort und lebte behaglich in Dijon. So hätte er wohl abwarten können, daß den Deserteuren die Rückkehr gestattet wurde, aber unbedacht stürzte er sich nochmals in große Gefahr. Er schrieb an den Repräsentanten Dentzel nach Paris und bat ihn, ihm einen Paß nach der Hauptstadt anszuwirken. Aber Dentzel war wegen der Landauer Affäre in Untersuchung und Laukhards Brief kam an den Wohlfahrtsausschuß. Acht Tage später wurde er gefangen gesetzt und in Macon vor Gericht gestellt. Die Untersuchung wurde gelinde geführt und er trotz widersprechender Aussagen freigelassen. Er kehrte nach Dijon zurück. Seine Wunde brach wieder auf und im Dezember 1794 ging er wieder ins Spital. Aber es war ihm nicht mehr behaglich in Frankreich, denn Dentzels Lage war immer noch unklar und Laukhard mußte immer noch fürchten, wegen seines Unternehmens in Landau geköpft zu werden. Er wandte sich deshalb an seinen Freund Bispink in Halle und bat ihm, in einem Briefe an den Kommandanten Belin von Dijon zu bezeugen, daß er in Altona geboren sei. Bispink stellte nun zwar kein falsches Zeugnis aus, brachte aber die nötigen Angaben in einem Briefe an, teilte ihm mit, daß er in Preußen vom Soldatenstande befreit sei und schickte ihm einen Paß nach Halle. Die Sache wurde wohlwollend behandelt und Laukhard war frei. Er eilte, nach Basel zu kommen, von wo er nach Zürich wollte, doch das wurde ihm nicht gestattet, er wandte sich deshalb nach Baden. Das Fortkommen war schwierig, es wurden nur Pässe auf kurze Strecken ausgestellt und die nicht immer. So kam es, daß Laukhard in Freiburg einem Werber der Emigranten in die Hände fiel. Der Dienst behagte ihm nicht und er entlief, doch nur um sofort bei den schwäbischen Kreistruppen einzutreten, denn von diesen hoffte er durch die Fürsprache des Kronprinzen von Preußen frei zu werden. Das geschah auch. Sein Oberst ließ ihn ungern ziehen und ließ sich nicht überzeugen, daß es ihm im Preußischen wohl gehen würde. Schon zwanzig Monate später, als Laukhard den zweiten Teil seiner Biographie abschloß, hatte er eingesehen, daß der Oberst recht hatte. Der Soldatenstand mit seiner regelmäßigen Zucht war der einzige, in dem Laukhard gedeihen konnte.

Digitized by Google

Der Neudruck bricht mit der Entlassung aus dem schwäbischen Heere ab. Ein Schlußkapitel berichtet noch über vergebliche Versuche eine feste Lebensstellung zu erlangen. Am 29. April 1822 ist Laukhard als Privatlehrer in Kreuznach gestorben.

Wird die Frage gestellt, welche kulturgeschichtliche Bedeutung der Biographie Laukhards zukommt, so ist zunächst auszusprechen, daß sie für die Kulturgeschichte im engeren Sinne überhaupt nicht in Betracht kommt. An der hohen geistigen Bildung seiner Zeit hat er trotz seiner Magisterwürde keinen Teil. Sittengeschichtlich sind seine Schilderungen aber höchst interessant, allerdings auch nur nach der negativen Seite. Wenn er uns die Korruption in den kleinen Staaten des Reichs, den tiefen Stand des Familienlebens im Elternhause, das wüste Treiben in den Studentenverbindungen, die kümmerliche Lage des Heeres in den späten Lebensjahren Friedrich des Großen und unter Friedrich Wilhelm II., das verheerende Treiben der Emigranten in Coblenz u. a. schildert, so dürfen wir nicht übersehen, daß trotz dieser Erscheinungen das sittliche und geistige Leben des deutschen Volkes wie seine wirtschaftlichen Verhältnisse aufsteigende waren. Wir haben genug Schilderungen aus Laukhards Zeit, um ermessen zu können, daß im großen und ganzen im deutschen Hause Zucht und Ehrbarkeit herrschten, daß sittliche Festigkeit und ernste Arbeit ihre Früchte trugen. Wir wissen, daß die Geisteswissenschaften, wie die Literatur und die Musik auf einer unerreichten Höhe standen, daß sich eine strenge und ernste deutsche Kunst vorbereitete. Laukhard schildert uns Symptome der Auflösung, welche im Beginne des 19. Jahrhunderts in fürchterlicher Weise eintrat. Das Unwetter, das von Frankreich her über Deutschland hereinbrach, hat verwüstend, aber es hat auch reinigend gewirkt. Dem politischen Zusammenbruch folgte unmittelbar die Erhebung, sie wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht die Männer, die sie durchführten, schon bereit gewesen wären, wenn ihnen nicht ein starkes und mutiges Volk zur Seite gestanden wäre. Äußerlich arm, innerlich reich ist Deutschland aus den langen Kriegen hervorgegangen.

Laukhard besaß eine gute Beobachtungsgabe und gesunden Menschenverstand, aber seine Reflexionen gehen nie in die Tiefe, sie enthalten manches Richtige, vieles Oberflächliche. Die politischen Betrachtungen im zweiten Teil sind Kannegießereien, wie man sie zu seiner Zeit an vielen Biertischen hören mochte. So tut man ihm zu viel Ehre an, wenn man ihn einen Philosophen nennt. Der Wert seiner Schilderungen liegt in der frischen Wiedergabe der Beobachtungen. Als kulturgeschichtliche Quellen sind sie nur im Zusammenhalt mit anderen und auch da nur mit Kritik zu verwerten. Bezold.

Friedrich Oelenhainz. Ein Bildnismaler des 18. Jahrhunderts. Sein Leben und seine Werke dargestellt von Professor L. Oelenheinz, Coburg. Mit 36 Lichtdrucktafeln und 42 Abbildungen im Text. Leipzig. Verlag von E. A. Seemann. 1907. 91 Seiten. 2.

Den „Beiträgen zur Biographie des Porträtmalers Aug. Friedrich Oelenhainz" in den „Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte" N. F. IV (1895) S. 104 ff. hat L. Oelenheinz im vorigen Jahre eine umfangreiche und vortrefflich ausgestattete Monographie über den Künstler folgen lassen. Wer Einblick in die Forschungsart des Verfassers hat gewinnen, seinen keine Mühe scheuenden Fleiß und seine zähe Ausdauer hat kennen lernen und das vorliegende Werk in seinem Entstehen und Fortschreiten hat beobachten können, der wird von vornherein wissen, daß wir es in der nunmehr abgeschlossenen Arbeit mit einem Buche zu tun haben, deren Gründlichkeit und Zuverlässigkeit kaum zu übertreffen ist, mit einer wissenschaftlichen Leistung ersten Ranges. Und die Lektüre und Prüfung des Buches bestätigt dieses Urteil im vollsten Maße. Was nur Literatur, Denkmäler und archivalische Quellen herzugeben vermochten, wurde heran gezogen und zu einem klaren und eindrucksvollen Bilde von dem Leben und Schaffen des seinerzeit hochgeschätzten und viel beschäftigten, dann aber jahrzehntelang nahezu vergessenen Porträtmalers Oelenhainz (1745—1804) vereinigt, der so vor uns gewissermaßen aus dem Nichts neu erstand. Die größten Schwierigkeiten machte das Zusammenfinden und Zusammenbringen seines weitverstreuten, zumeist in Privatbesitz befindlichen „Werkes"; und hier werden auch ein stets fortgesetztes Forschen und der Zufall vielleicht im Laufe der Zeit noch einzelne Lücken ausfüllen, Verschollenes wieder zutage fördern helfen.

Daß der Verfasser in einzelnen Punkten über das seiner Arbeit gesteckte natürliche Ziel erheblich hinausgeschossen ist, wie in der Aufzählung auch der aus zweiter oder dritter Hand her-

Digitized by Google

geleiteten modernen Reproduktionen Oelenhainzscher Bildnisse oder in der genauen Erforschung und Feststellung der Nachkommen der Schwestern des Vaters oder der Geschwister der Mutter Oelenhainz': dieser Überschuß und Überfluß wird den genealogischen Neigungen des Verfassers, des Mitherausgebers der „Heraldisch-genealogischen Blätter," und verwandtschaftlichen Regungen gern zugute gehalten werden. Nicht ganz so leicht vermag man sich über den Telegrammstil, in dem fast das ganze Buch geschrieben ist und der manchem Leser den Genuß beeinträchtigen wird, hinwegzusetzen, wie auch hie und da die Anordnung des Stoffes zu wünschen übrig läßt.

So ist in dem ersten, das Leben und den Entwicklungsgang des Künstlers schildernden Teil des Buches (S. 1—36) nicht recht einzusehen, weswegen ein Kapitel über den Nachlaß des Meisters und die Versteigerung dieses Nachlasses (Kap. 9), sowie ein „Rückblick" überschriebenes Kapitel (10) der Schilderung seiner letzten Lebenstage (Kap. 11) vorangehen. Der zweite Teil zählt nach Art der räsonnierenden Verzeichnisse die bisher bekannt gewordenen Oelenhainzschen Werke auf und beschreibt sie genau. Ein erster Abschnitt umfaßt hier die Ölbilder und Pastelle (S. 37—59), ein zweiter die Handzeichnungen (S. 59—60), ein dritter die „Kupferstiche u. s. w., welche nach Oelenhainzschen Bildern bis zum Jahre 1904 erschienen sind" (S. 60—64). Es folgen sodann als Beilage 1 „Bemerkenswertes aus dem Nachlaßverzeichnis" (S. 65 und 66) und ferner als Beilage 2 und 3 die genealogischen Untersuchungen des Verfassers (S. 67—79), worauf ein spezialisierter Quellennachweis nebst sonstigen Anmerkungen, ein gut gearbeitetes Namen- und Sachregister und ein Verzeichnis der Subskribenten den textlichen Teil des Buches beschließen, dem wir gerade auf dem Gebiete der deutschen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts eine zahlreiche Nachfolge von gleicher Gewissenhaftigkeit und Gediegenheit wünschen möchten.

Th. Hampe.

Friedrich Frieß, Leben der Ehrwürdigen Mutter Maria Theresia von Jesu Gerhardinger, Gründerin und erste Generaloberin des Ordens der armen Schulschwestern de Notre Dame. München, J. J. Lentnersche Hofbuchhandlung 1907.

Der Verfasser war 27 Jahre hindurch der Spiritual des Ordens, hatte die Oberin Maria Theresia von Jesu noch persönlich gekannt, und war daher der berufene Mann, ihre Biographie zu schreiben. Ihm zuerst erschlossen sich auch die reichen Schätze des Münchner Ordensarchives zu systematischer Durchforschung und so war er in der Lage, die erste quellenmäßige und exakte Schilderung des Lebens der Karoline Gerhardinger, wie sie mit ihrem weltlichen Namen heißt, zu geben. Das Buch hat dadurch seinen festen Platz in der Ordensgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Karoline Gerhardinger (1797—1879) war eine Frau von seltener, bewunderungswürdiger Energie, und wenn heute von 8000 Schwestern 184 000 meist armer Kinder in Deutschland, Österreich und Amerika unterrichtet werden, so ist das ihr Werk, mag auch die Anregung dazu von anderer Seite ausgegangen sein. Ihr Leben ist schweren Schicksalen unterworfen gewesen, aber es berührt ungemein sympathisch, sie in der heftigen Fehde mit dem Münchner Erzbischof oder im Kulturkampf, in dem sie über 30 ihrer Filialen auf preußischem Boden verlor, immer mit der gleichen sichern Kraft ihres Amtes walten zu sehen.

Der Orden der armen Schulschwestern hat seinen Ursprung im Zeitalter der Säkularisation, genauer im Jahre 1809, als die in gleicher Richtung wirkenden Chorfrauen de Notre-Dame aus Stadtamhof ausgewiesen wurden. Damals faßte der Dompfarrer Wittmann den Plan, diesen Schulorden zu erneuern, und das Werkzeug in seiner Hand wurde alsbald Karoline Gerhardinger. Um sie sammelten sich andere; sie begannen ein gemeinsames, zurückgezogenes Leben und pflegten den Unterricht armer Mädchen. Die ersten Versuche, ein Kloster ins Leben zu rufen, mißglückten; erst 1833 wurde dieses Ziel in Neunburg vorm Wald in der Diözese Regensburg erreicht. Die Statuten, nach denen die junge Genossenschaft sich einrichtete, waren in der Hauptsache die Regeln der Chorschwestern von Notre-Dame, deren Nachfolgerinnen sie ja geworden waren. Es begann eine Entwicklung, die beredtes Zeugnis ablegt von der kolonisatorischen Triebkraft, die noch heute in der katholischen Kirche steckt: in den ersten drei Jahrzehnten konnten 68 Filialen eröffnet werden. Schon 1847 griff die Bewegung nach Amerika über, wo sie heute in noch vollerer Blüte steht als im Mutterland. H. Stierling.

Digitized by Google

ERHARD SCHÖN ALS MALER.

Von Dr. HANS STEGMANN.

(Mit 1 Tafel.)

Die Geschichte der Nürnberger Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts hat viel früher und viel eingehender den Gegenstand kunstwissenschaftlicher Betrachtungen gebildet, als die mancher anderer deutscher Gaue. Der Grund liegt einmal in der historischen Bedeutung Nürnbergs als eines der Kulturmittelpunkte des alten deutschen Reichs, dann im Besitze Nürnbergs an Künstlern ersten Ranges um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Aber, um von dem beliebtesten Studienobjekt, der Malerei, zu sprechen, die Forschung hat sich nicht begnügt, in einer schon kaum mehr zu übersehenden Einzelliteratur Albrecht Dürer, seine Vorläufer und seine direkten Nachfolger unter die Lupe zu nehmen, die Anläufe in das in Nürnberg besonders reich fließende Material der Geschichte der Malerei, der sich die der graphischen Künste sachlich berechtigt anschließt, einige Ordnung zu bringen, sind immer noch im Zunehmen begriffen. Dem Eifer nach Aufhellung der Malergeschichte Nürnbergs verdankt die Kunstgeschichte in speziellen wie zusammenfassenden Darstellungen in den letzten Jahren recht bemerkenswertes neues Material; es sei nur beispielsweise auf die ergebnisreiche Herausarbeitung Wolf Trauts verwiesen. Im allgemeinen ist die Sichtung des Materiales, soweit es der graphischen Kunst angehört, weiter gediehen, als die des gemalten. Zu den Meistern, welches Wort hier aber durchaus keinen lobenden Sinn haben soll, die in der fast überreichen Buchverlagstätigkeit Nürnbergs in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts einen gewissen Namen und eine gewisse Beachtung gefunden, gefunden, gehört auch Erhard Schön. Nach Doppelmeyer, der ihn zuerst erwähnt, ein Kupferstecher (?) und Maler, der sich Dürer enge anschloß.

Über die Lebensverhältnisse und den Entwicklungsgang des Erhard Schön hat die bisherige Forschung (die Literatur ist in der Hauptsache im Katalog von Campbell Dodgson zusammengestellt) sehr wenig eruieren können. Wir wissen aus seinen bezeichneten Holzschnitten nur so viel, daß er von 1515 bis 1538 tätig war. Die Doppelmeyerische Angabe, daß Erhard Schön auch Maler war, vermutlich hat Doppelmeyer auch keine Gemälde von ihm gekannt, sondern nur den Beruf des Malers und Kupferstechers anstatt Holzschneider gedankenlos niedergeschrieben, war in der Fachliteratur zu keiner authentischen Bestätigung gekommen.

Bezüglich der Lebensdaten des Künstlers will ich nicht unterlassen, einige mir durch die Güte von Dr. H. Heerwagen zugekommene Notizen aus einem Rechnungsbuch des Dr. Christof Scheurl hier kurz zu erwähnen. Einmal wird er als Hersteller (Restaurator) von Familienbildern genannt, das andere Mal scheint es sich um immerhin etwas künstlerische Tätigkeit zu handeln. Der Kardinal und Fürstbischof von Trient, Bernhard von Cles, befand sich in den Jahren 1531—33 wegen eines

Digitized by Google

offenbar für das Castello di Buonconsiglio bestimmten Kunstbrunnens mit Dr. Christof Scheurl in Unterhandlung. Es scheint sich um eine Art Konkurrenz unter den Nürnberger Künstlern gehandelt zu haben, zu der der Vischersche Apollobrunnen im neuen Schießgraben den Anlaß gegeben haben dürfte. Scheurl schreibt auf, daß ihm der Kardinal für eine übersandte „prunnen visirung" von „erhart schon" 1 fl. 4 h. 6 ₰ schulde. Vielleicht handelt es sich übrigens gar nicht um einen selbständigen Entwurf, sondern eine Abbildung des gedachten Apollobrunnens. Jedenfalls geht aber so viel daraus hervor, daß Schön in jenen Jahren nicht, wie Dodgson aus Anlaß von Schöns Tätigkeit für böhmische Buchdrucker annehmen möchte, in Prag geweilt haben dürfte. Die Angaben Rettbergs, Naglers u. a. über Geburt und Tod sind unbeglaubigt, besonders die, daß Schön 1482 geboren sei, ist bloße Mutmaßung. Doppelmeyer hat bei seiner Angabe, daß Schön um 1550 gestorben sei, wohl auch keinen sicheren Anhalt gehabt; 1561 erschien noch eine letzte Ausgabe des „Büchleins" über die Perspektive, die natürlich ebensogut wie die 1542 erst nach dem Tode herausgegeben sein kann.

Zuschreibungen ohne nähere Angaben, wie die Rieffels (Zeitschr. f. b. K. N. F. XIII, S. 211), woraus nicht einmal hervorgeht, welches Bild in Heilsbronn er Schön zuschreiben will, haben sich entweder nicht bestätigt, oder beruhen, wie die angebliche Professor Hausers über das Bamberger Bild in der St. Gangolphskirche mit den 7 Seligkeiten Mariä, nur auf äußeren Anhaltspunkten zwischen Bild und beglaubigtem Holzschnitt (großer Rosenkranz, Passavant 35).

Den Anlaß, mich mit Erhard Schön als Maler zu beschäftigen, bot die Auffindung einer signierten Holztafel mit der Darstellung der Geschichte von Cimon und Pero. Diese Holztafel, arg vernachlässigt und heruntergekommen, fand ich im Germanischen Museum unter alten, meist sehr minderwertigen „Denkmälern" der Kunst- und Kulturgeschichte auf einem Dachboden, wohin sie vermutlich wegen ihrer schlechten Erhaltung, dann wegen des allzuprüden Augen vielleicht anstößigen Inhalts, vielleicht aber auch wegen ihrer tatsächlich recht geringen Qualität vor Jahrzehnten verbannt worden sein mag. Wann und von wem sie dem Museum übergeben wurde, ließ sich bis jetzt nicht feststellen, da das Bild in keinem Katalog aufgeführt ist.

Der vor zwei Jahren gemachte Fund ließ es kaum wahrscheinlich erscheinen, daß sich die Kunstliteratur schon mit dem Bild beschäftigt habe. Während der Niederschrift dieser Zeilen wurde ich durch eine mir liebenswürdiger Weise von Dr. Th. Hampe zur Verfügung gestellte Zettelnotiz auf einen kurzen Aufsatz in den Nrn. 511 und 512 des Korrespondenten von und für Deutschland, Jahrgang 1843, aufmerksam, der sich mit dem Cimon- und Perobild beschäftigt. Er stammt aus der Feder von Chr. Mehlis und spricht von der vor einigen Jahren (vor 1873) gemachten Entdeckung des Bildes. Danach hat der damalige Vorstand der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums A. Eye zuerst den Maler aus dem Monogramm festgestellt. Es wird auf Verhandlungen hingewiesen, die behufs Erwerbung des Gemäldes mit dem Germanischen Museum, König Ludwig I. von Bayern (der 1868 starb) und dem Berliner Museum stattgefunden haben sollen, ebenso auf eine beabsichtigte Ausstellung im Nürnberger Albrecht Dürer-Verein. Das Bild soll nach derselben Quelle nach seiner Auf-

Digitized by Google

findung restauriert worden sein, aber 1873 sich schon wieder in einem herstellungsbedürftigen Zustand befunden haben. Die angegebene Restauration erscheint nach dem heutigen Befund als sehr wenig wahrscheinlich. Als damaliger Besitzer wird ein Verwalter Rüll in Nürnberg genannt. Wann und wie es schließlich doch ins Germanische Museum gekommen, ließ sich nicht feststellen; jedenfalls hat es, wie schon erwähnt, bis vor zwei Jahren keine Beachtung und auch keine Aufstellung erfahren.

Das Cimon- und Perobild (Abb. auf Taf. VI, links) ist 86 cm. hoch und 65 cm. breit und auf Tannenholz gemalt. Pero ist in reichlich halber Figur halb nach links gewandt dargestellt. Links vor ihr kniet Cimon, von dem Kopf und Schulter sichtbar sind, sowie ein Teil des rechten Armes. Die Arme sind als auf dem Rücken gebunden gedacht. Pero legt die Rechte auf die linke Schulter des Vaters, mit der Linken reicht sie dem Vater die rechte Brust. Die rechte obere Ecke nimmt ein vergittertes Rundfenster ein, durch das ein Ausblick in die magere Landschaft ermöglicht wird. Das durch einen dunkelgrünen Gürtel zusammengehaltene in Orangerot und Orangegelb gehaltene Gewand und ebenfalls orangerot gehaltenen Flechten Peros geben auf dem dunkelolivgrünen Grund die koloristische Hauptnote. Es wäre eine undankbare Bemühung, alle die Zeichnungsfehler, die der Lehrer der Perspektive auf diesem Bild verbrochen hat, aufzuführen. Am meisten stört das Mißverhältnis in der Größe der beiden Köpfe. Charakteristisch sind bei Pero die fast mongolisch geschlitzten Augen mit den verschwollenen Augendeckeln. Der Kopf Cimons in seiner unregelmäßigen Häßlichkeit wirkt fast kretinenhaft. Die Oberfläche ist besonders in den Fleischteilen sehr stark abgerieben, so daß die in dicken, schwarzen, ziemlich sorglosen Strichen hingeworfene Vorzeichnung vielfach zum Vorschein gekommen ist. Die von Mehlis unvollständig wiedergegebene und teilweise falsch gelesene Inschrift in der rechten oberen Ecke lautet:

Cimonis . Tochter . Hat . Iren .
Vater . Ausz . Vrsach . Der .
Pein . Im . Ker . Beschlossen .
Vnd . Jetzund . Des . Letzten .
Alters . Zugleich . Ein . Kind
Irem . Hertzen . Zugenaigt
Mit . Iren . Aigen . Prusten .
Ernert.
Valerius . Maximus . Im Fun
Ft . Buch . Virden . Capitel .
Von . Der . Gutigkait .
Gegen . Den . Eltern . etc.
Lieben . Die Eltern . Der .
Natur . Erst Gebot
15 E . S (ineinandergezogen) 38.

Nach der Feststellung des Cimon- und Perobildes war es nicht schwer, ein weiteres, wenn auch nicht bezeichnetes Werk von Schön festzustellen, nämlich ein bei der in der Museumsbibliothek aufgestellten Scheurlbibliothek befindliches Halb-

Digitized by Google

figurenbild der hl. Magdalena (abgebildet Taf. VI rechts). Die Erhaltung ist bei diesem Bild, trotzdem es auch eine ganze Anzahl Schrammen zeigt, eine wesentlich bessere, die Ausführung eine ziemlich sorgfältige und dieselbe zeugt vor allem von einer größeren Sicherheit der Hand. Daraus möchte ich vermuten, daß es ohne allzuweit, vom Cimon- und Perobild entfernt zu sein, doch um einige Jahre früher fällt.

Die Dargestellte steht oder sitzt vor einem Tisch mit weißer Steinplatte, auf dem ein in grünes Leder eingebundenes Buch mit orangefarbenem Schnitt liegt. Der Körper ist leicht nach rechts, der Kopf nach links gewandt. Die Unterarme sind auf der Tischplatte aufgestützt, im rechten Arm hält die als solche übrigens nicht bezeichnete Heilige einen langschaftigen Crucifixus. Die sichtbare rechte Hand, die ziemlich unmotiviert entblößte rechte Brust, Hals und Schultern weisen wieder recht beträchtliche Verzeichnungen auf, die den Verfasser der „unterweysung" in keinem viel glänzenderen Licht erscheinen lassen als das direkt stümperhafte Cimon- und Perobild. Die Gewandanordnung ist nicht ganz klar, Magdalena trägt ein feines mit Picots und Goldfäden besetztes Hemd, das schleierartig an dem goldfarbigen Haardiadem hinten befestigt zu sein scheint, die Jacke ist orangegelb, der Mantel orangerot. Die Vorliebe für Orangetöne ist offenbar für den späteren Schön charakteristisch. Die Haarbehandlung, die dicke, durch die dünn emailartig aufgetragenen Farben durchscheinende Vorzeichnung, die unsichere Schattenmodellierung, die auffällige an Ophtalmie erinnernde Gestaltung der Augen zeigt genau dieselbe Hand wie auf dem Cimon- und Perobild. Doch wirkt die Magdalena (h. 64, br. 45 cm) koloristisch viel angenehmer, schon durch den früher dunkelolivgrünen, jetzt fast schwarzen einfarbigen Grund.

Diesen beiden unbedingt sicheren Bildern Schöns mag hier ein drittes gleichartiges in der Stadtpfarrkirche zu Schwabach angereiht sein. Es stellt die heilige Ursula dar. Es dürfte nach dem Zeitkostüm, das besonders sorgfältig ausgeführt ist, wieder um eine Reihe von Jahren früher anzusetzen sein als die Magdalena im Germ. Museum. Die Heilige steht in etwas mehr als halber Figur auf schwarzem Grund dem Beschauer voll zugewandt. Der Kopf ist etwas zurückgeneigt und nach links gewandt. Die rechte Hand hält sie vor dem Schoß, in der Linken hält sie zwei gekreuzte Pfeile. Das sehr modisch geschnittene Gewand ist rotbraun, die Ärmel weiß, das schwarze Mieder ist ausgeschnitten und hat einen Besatz von goldenen Spitzen. Außer mit einer dicken, gedrehten, goldenen Halskette ist sie mit einem doppelreihigen Korallenhalsband geschmückt, an dem ein großer Anhänger angebracht ist. Das goldblonde Haar wird von einer Goldhaube eigenartigen Schnittes bekrönt. Die gezierte Stellung, der fast überreiche Schmuck, die elegante Kleidung lassen eher auf eine sehr lebenslustige Dame, denn auf eine Heilige schließen. Die Ausführung und die Zeichnung des zwar nicht bedeutenden, aber hübschen Bildes sind sorgsamer als bei den vorausgegangenen. Die durchscheinende Vorzeichnung in den Fleischteilen, Malweise und Farbenwahl, der Frauentyp lassen aber dieselben charakteristischen Merkmale erkennen, wie die beiden vorerwähnten Halbfigurenbilder. Immerhin zeigt das Bild sich von dem oberitalienisch-lombardischen Einfluß, den die ersten aufweisen und auf den ich noch später zurückzukommen haben werde, befreit, so daß es wohl erheblich früher, etwa um 1425, angesetzt werden könnte. Wenn, wie ich glaube,

Digitized by Google

die Zuschreibung an Schön richtig ist, haben wir es mit seiner besten Leistung zu tun. Das Bild stammt anscheinend von einem Altarflügel. Auf der Rückseite lassen sich Spuren von der Befestigung eines Reliefbildes ersehen. Das letztere dürfte, ebenso wie das Gemälde, ursprünglich in ganzer Figur ausgeführt und in späterer Zeit abgeschnitten worden sein. (Abb. 1).

Abb. 1. **Erhard Schön: Hl. Ursula.** Stadtkirche in Schwabach.

Den drei Bildern ist eines gemeinsam, daß sie in stilistischer Beziehung mit seinem Holzschnittwerke so gut wie gar nichts gemein haben, man müßte denn eine gewisse Vorliebe für auffallend modische Frauenkleidung, wie wir sie auf einer Reihe

Digitized by Google

weiblicher Heiligenfiguren sehen und wie sie sich auf dem Schwabacher Bild wiederfindet, hier in Anschlag bringen. Ich möchte sogar behaupten, daß ohne das Monogramm auf dem Cimon- und Perobild schwerlich auch gewiegteste Kenner des Holzschnittwerkes von Schön auf den Gedanken hätten kommen können, dieses Bild dem Erhard Schön zuzuschreiben. Von dieser Gruppe aus läßt sich Schön zunächst noch ein weiteres Bild des Germanischen Museums zuteilen.

Der Entstehungszeit nach ist es das späteste, nämlich ein Porträt in ganzer Figur, stehend und in Lebensgröße, des Nürnberger Patriziers Sigmund Fürer von 1540 (Katalog, 3. Auflage, Nr. 562 des Germanischen Museums). H. 1,96, Br. 0,93 m. Das in Abb. 2 wiedergegebene Bildnis ist auf Leinwand in Leimfarben gemalt. Die Erhaltung ist, abgesehen von zahlreichen Feuchtigkeitsflecken, eine ziemlich gute. Die Zuschreibung des unbezeichneten Bildes beruht ausschließlich auf stilkritischen Gründen. Die Eigenart der rasch in derben Strichen hingeworfenen Konturen, das allerdings hier durch das Material mit bedingte blasse Kolorit, die Schattierung in ganz leichten grauen Tönen, die ungeschickte Behandlung der Füße und Hände, vor allem aber die hellen Augen lassen das Bild in seiner Art den beiden Stücken: büßende Magdalena und der Cimondarstellung so ähnlich erscheinen, daß die Attribution an Schön gerechtfertigt sein dürfte. Für die Nürnberger Schule dürfte das Bild schon insofern von Interesse sein, als es wohl das früheste lebensgroße Bildnis in ganzer Figur ist. Als Kunstwerk im ganzen recht schwach, hat es doch einige gute malerische Qualitäten, vor allem koloristische. Die etwas leblos stehende, ganz in Schwarz gekleidete Figur hebt sich von dem hellen, gelbgrünen Hintergrund trefflich ab, der breite Pelzbesatz der Schaube, ganz breit heruntergestrichen, wirkt doch außerordentlich naturwahr, so daß auf einige Entfernung der Pelzcharakter geradezu täuschend getroffen ist. Am besten ist der Kopf gelungen. Die nichts weniger als regelmäßigen Züge mit der kurzen, eingedrückten Nase, dem breiten Raum zwischen ihr und dem breiten, in den Winkeln herabgezogenen Mund, die etwas glotzenden Augen, der kurze, dicke Hals geben dem Bild etwas froschartiges. Offenbar aber ist es dem Maler gelungen, mit sehr wenig Aufwand von Mitteln und recht sicherer Hand ein lebenswahres Bild zu geben, das sogar die geistige Komplexion, Klugheit und eine gewisse Gutmütigkeit deutlich zum Ausdrucke bringt. Der Dargestellte (nach Biedermanns Geschlechtsregister), Sigmund III. Fürer zu Kirmreuth und Röthenbach, war am 21. März 1470 geboren und starb kinderlos am 19. Januar 1547. Er war Rat des Kaisers Maximilian I., Pfleger zu Engelthal und begabte die Kirche zu Gnadenberg bei Altdorf mit sehr reichen Schenkungen. Die Inschrift oberhalb und zu Seiten des Kopfes ist ein dichterisch sehr schwacher Vierzeiler und lautet:

Als Man Nach Der Geburt Cristi 1540 Jar 24 Marcio Zalt
War Ich Sigmunt Furer 70 Jar 2 Tag Alt
Lies Ab Cunterfetten Mein Gestalt
Vnd Stel Alle Mein Thun In Gottes Gewalt.

Das Bild war also eine Gelegenheitsschöpfung und ist als solche an der flüchtigen und raschen, aber doch sorgsamen Durchführung zu erkennen.

Im vorausgehenden wurde auf das gesicherte Holzschnittwerk so gut wie keine Rücksicht genommen, vielmehr das schon sehr späte Cimon- und Perobild als Aus-

Digitized by Google

Abb. 2. **Erhard Schön: Bildnis Sigmund Fürers.** Germanisches Museum.

Digitized by Google

gangspunkt der Untersuchung angenommen. Zum mindesten für die frühere Periode des Künstlers müssen aber doch dessen graphische Werke für die Forschung nach weiteren Bildern in Anspruch genommen werden.

Auf den Katalog der Schönschen Holzschnitte bei dieser Gelegenheit einzugehen, liegt nicht in meiner Absicht, da eine Prüfung, Mehrung oder Minderung desselben, wie er heute nach Dodgsons Studien uns vorliegt, für die reine Erkenntnis Schöns als Maler kaum von ausschlaggebendem Einfluß sein könnte.

Die Forschung nach weiteren Gemälden Schöns hat wohl von dem großen Rosenkranz, Pass. 35, bezüglich dessen gemalter Replik oder Vorlage als einem, dem Bild mit Cimon und Pero als anderem Angelpunkt auszugehen. In gewissem Sinne können diese beiden Werke auch zeitlich vielleicht als Ausgangs- bezw. Endpunkt der malerischen Tätigkeit Schöns gelten. Das Rosenkranzbild als Holzschnitt ist ebensowenig als die gemalten Rosenkranzdarstellungen datiert. Die Bezugnahme auf eine Ablaßerteilung Leo X., die schwerlich vor 1513 erfolgen konnte und die ablaßfeindliche Stimmung in Nürnberg nach 1520 gebietet förmlich, die Entstehung von Holzschnitt und Bild in den Zeitraum von 1513—20 zu setzen.

Als weiterer Ablaßerteiler ist „Primus Albertus" genannt. Albrecht wurde 1514 Erzbischof von Mainz und 1418 Kardinal. Da er im Gegensatz zu andern an derselben Stelle erwähnten Kardinälen nicht als solcher bezeichnet wird, dürfte ziemlich sicher der Rosenkranzholzschnitt eben in die Jahre 1514—18 fallen. Gemalte Rosenkranzdarstellungen, die sich inhaltlich und formell an den Schönschen Holzschnitt eng anschließen, sind nur zwei bekannt. Der eine (Abb. 4) in der Galerie des Germanischen Museums (Kat. des Germ. Mus. Nr. 233, 3. Aufl.), der andere in der Rosenkapelle der Stadtpfarrkirche zu Schwabach (Abgeb. Kat. der historischen Ausstellung, Nürnberg 1906). Beide setzen trotz mancher Veränderung und Vereinfachung in den Einzelheiten den Holzschnitt voraus. Daß dieser nicht etwa die Nachbildung nach einem der Gemälde sein kann, dürfte schon daraus erhellen, daß jedes der beiden Bilder mancherlei Details enthält, die wohl auf dem Holzschnitt, nicht aber auf dem anderen Gemälde sich vorfinden. Die Provenienz des zum Königlichen Hausgut gehörigen Rosenkranzes in der Galerie des Germanischen Museums ist nicht zu bestimmen.

Die ersten d a t i e r t e n Holzschnittarbeiten Schöns in dem von Clein in Lyon für Koberger 1516 gedruckten „Hortulus animae" tragen die Jahreszahl 1515. Die Vermutung, daß der Beginn künstlerischer Tätigkeit Schöns in die ersten Jahre des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts falle, wird durch beide Umstände wahrscheinlich gemacht. Für den neben dem Holzschnitt des Rosenkranzbildes (Abb. 3) hier wiedergegebenen gemalten Rosenkranz möchte ich Erhard Schön als Maler nicht annehmen. Er dürfte vielmehr von einem Meister gemalt sein, der in seiner ganzen Entwicklung noch ganz und gar im 15. Jahrhundert steckt. Die harte und eckige, dabei kleinliche Art, entspricht der malerischen Behandlung Schöns in seinen späteren Bildern ganz und gar nicht.

Weiter eher schon könnte man daran denken, das Rosenkranzbild in der Stadtpfarrkirche in Schwabach (abgebildet im Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906 No. 67, S. 395) mit Schön in Verbindung zu bringen. Aber auch hier stimmt die miniaturenartige Feinheit der Durchführung,

Digitized by Google

ihr Reichtum der Palette im Gegensatz zum späteren Schön zu wenig zusammen, um ehe weitere Bindeglieder zu seinem späteren malerischen Schaffen gefunden

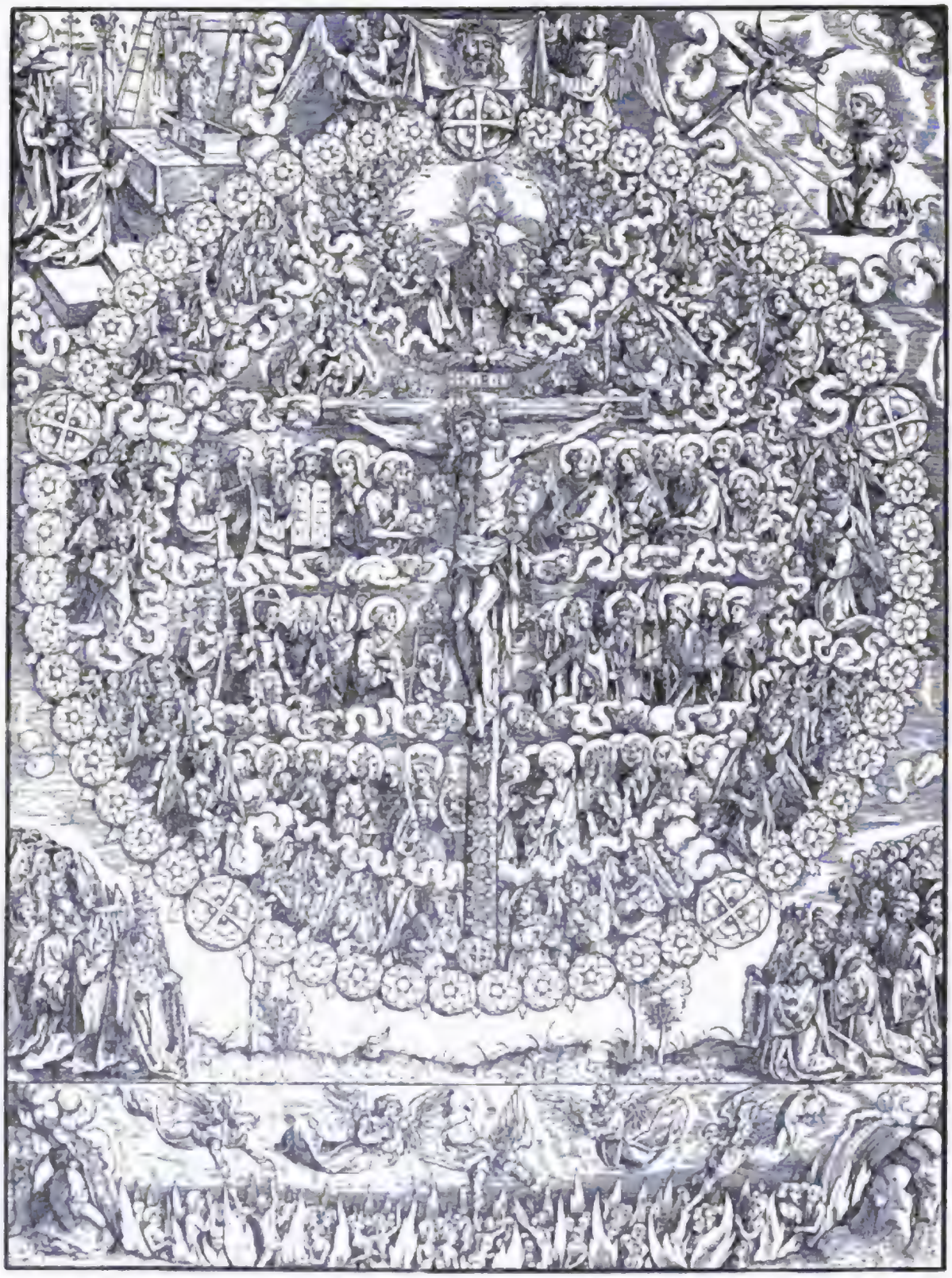


Abb. 3. **Erhard Schön: Der Rosenkranz.** Holzschnitt. Germanisches Museum.

sind, an eine so proteusartige Wandlungsfähigkeit des handwerklichen Erhard Schön zu glauben. Bei dem schon oben erwähnten Bamberger Bild mit den sieben

Seligkeiten Mariä vermag ich höchstens in der gedrängten Figurenanordnung, die aber bei so kleinfigurigen Darstellungen dieser Zeit typisch ist, als an den Schönschen Rosenkranz erinnernd, anzuknüpfen. Ich halte das Bild überhaupt nicht für nürnbergisch.

Abb. 4. **Gemälde des Rosenkranzes.** Nürnberger Schule, 1510—20. Germ. Museum.

Wenn von Nürnberger kleinfigurigen Bildern eines mit Ehrhard Schön nach den bisherigen Feststellungen etwas mit Schön zu tun haben könnte, so wäre es eine aus der Nürnberger Frauenkirche stammende, vor einigen Jahren für das Germanische Museum erworbene große Passionstafel von 1513 mit 15 Darstellungen.

by Google

Chr. Rauch in seinem Buch über die Trauts (S. 111 f.) hält die Tafel für eine Wolf Traut nahestehende, zum Teil über sein Können hinausgehende, aber sicher von einem Schüler Hans v. Kulmbachs herrührende Arbeit. Soweit eine direkte Nebeneinanderstellung von Bildern und Holzschnitten statthaft ist, dürfte eine Verwandschaft der Typen der Passionstafel mit denen auf Schöns besten Holzschnitt nicht zu verkennen sein. Sollte Schön die Tafel gemalt oder doch stark an ihr beteiligt sein, worauf die starke Vorliebe für rote und gelbe Töne, die für Schön charakteristisch ist, ebenfalls aufgeführt werden könnte, so müßte man freilich das künstlerische Vermögen Schöns in der Jugend wesentlich höher als dasjenige seines Alters annehmen. Berücksichtigt werden dürfte aber die wesentlich geringere malerische und zeichnerische Schwierigkeit bei kleinfigurigen Bildern. Die Tafel ist 176 cm hoch und 240 cm breit.

Die Vergleichung mit den weiblichen Heiligenfiguren des Koberger-Cleinschen Hortulus animae von 1517 einerseits, mit den drei beschriebenen Halbfigurenbildern andererseits lassen für Schön noch ein weiteres, ebenfalls im Germanischen Museum befindliches Werk als sicher erscheinen. Und zwar sind es hier zum weitaus geringeren Teil die Holzschnitte, als eben wieder die nichts weniger als trefflichen, aber sehr auffälligen malerischen Eigenschaften, die den Urheber erkennen lassen. Aus der Pfarrkirche in Wendelstein von einem größeren Altarwerk besitzt das Germanische Museum zwei gemalte Flügel, von denen der eine schon 1853 im Museum nachweisbar, also vermutlich der Aufseßischen Sammlung angehörte (Kat. der Gemälde des Germ. Mus., 3. Aufl., Nr. 479 und 480). Der eine der beiden Flügel stellt in Lebensgröße zwei weibliche Figuren dar (Abb. 5). Die links stehende, halb nach rechts gewandt, ist als elegante Modedame der Zeit von 1520—30 gekleidet — man wird anläßlich dieses Toilettenaufwandes sofort an die hl. Ursula in Schwabach erinnert — und zwar ohne Heiligennimbus, die andere rechts, halb nach links gewendet, ist eine heilige Nonne. In der Mitte ein Baum mit spitzen, schlanken Blättern und roten Früchten; ob es ein Kirschen- oder Olivenbaum sein soll, darüber kann man zweifeln. Die heilige Nonne hält in der Rechten einen abgeschnittenen Gänsefuß, nach anderen ein Füllhorn, zu ihren Füßen tummeln sich 3 weitere Gänse. Bei beiden Figuren handelt es sich um eine fast Unbekannte Lokalheilige des kleinen Marktfleckens Wendelstein bei Schwabach in der Nähe von Nürnberg, der hl. Ahahildis oder Atzin. Auch ihre Legende ist ziemlich in Dunkel gehüllt. Nur so viel steht fest, daß nach dem angeblich 1447 aufgefundenen Grabstein die hl. Ahahildis die Schwester der Kaiserin Kunigunde und die Stifterin der Pfarrkirche Wendelstein gewesen sein soll. Die doppelte Darstellung bezieht sich auf die Sage, daß die Heilige zuerst mit ihrem Gatten in kinderreicher Ehe lebend, für den Rest des Lebens Keuschheit gelobte und sich dann durch besondere Werke der Barmherzigkeit auszeichnete. Das Bild links stellt jedenfalls Ahahildis vor ihrem heiligmäßigen Leben als Weltdame dar, das Nonnengewand der rechten Figur hat als Symbol der Keuschheit zu gelten. Die Deutung des Öl- oder Kirschbaums, sowie die Beziehung der Gänse ist unbekannt. Zeichnung und Malweise an den unberührten Stellen — auch diese Tafel ist sehr schlecht erhalten und teilweise übermalt, vor allem aber die Farbengebung stimmen mit den Halbfigurenbildern im Museum und in Schwabach so genau überein, daß ein Zweifel an der Autorschaft

Digitized by Google

Abb. 5. **Erhard Schön: Altarflügel mit der hl. Ahahildis.** Germ. Museum.

Digitized by Google

Schöns hier völlig ausgeschlossen erscheint. Neben der eigenartigen, auch hier durchscheinenden groben Vorzeichnung, der mangelhaften Perspektive in den Figuren, besonders schlecht sind die gekreuzten Unterarme der Nonne ausgefallen, ist auch hier das Vorherrschen von Rot (Gewand der Weltdame) und Orangegelb (Mantel der Nonne) bemerkenswert. Die Landschaft in ihrem stumpfen Charakter gleicht ganz der durch das Fenster sichtbaren im Cimon- und Perobild. Immerhin hat Schön hier eine gewisse Selbständigkeit zu verzeichnen; der allgemeine Eindruck ist, wenn man über die etwas unbeholfene Stellung der beiden Frauen hinwegsieht, sogar ein ziemlich bedeutender.

Von der Rückseite (Außenseite) sind bloß Spuren von Gewändern und eines Teppichhintergrundes erhalten geblieben. Die Malereien waren in Leimfarbe ausgeführt. Trotzdem lassen diese Reste die Art der Malerei Schöns in dieser Technik deutlich erkennen und führen sogar auf die Spur eines gleichartigen Werkes derselben Hand, nämlich der Rückseite des Schwabacher Altars, der in Wolgemuts Werkstatt oder vielleicht richtiger für dessen kirchliche Kunstanstalt in den Gemälden der Vorderseite möglicherweise von Wolf Traut ausgeführt wurde. Leicht möglich, daß an den späteren Werkstattarbeiten des Wolgemutconcern auch Erhard Schön, wie so viele andere, beteiligt war.

Der zweite ebensogroße Flügel braucht uns hier nicht ausführlicher zu beschäftigen. Er stellt eine sozusagen strichgetreue Kopie des hl. Georg auf dem Dürerschen Holzschnitt (B. 111) dar. Der Maler war nur wegen des Formats genötigt, das Ganze zu komprimieren, schmaler zu machen, was für die künstlerische Wirkung selbstverständlich nicht von Vorteil sein konnte. Die koloristische Wirkung, soweit man dieselbe beurteilen kann, war aber recht glücklich. Die ganze Mittelpartie des Bildes mit dem Rumpf des hl. Georg und dem Hals und Kopf des Pferdes ist Ergänzung. Von den Malereien der Rückseite ist hier nur eine Bischofsmitra teilweise erhalten.

Es dürfte im Anschluß an die vorstehenden Untersuchungen, die sich absichtlich im wesentlichen auf das im Germanischen Museum enthaltene Material beschränken, nicht schwer sein, das gemalte Werk Erhard Schöns noch weiter zu vermehren. Die Grundzüge seiner Art und Unart treten darin deutlich genug hervor, um sichere Schlüsse auf weitere Arbeiten zuzulassen. Ob es allerdings der Mühe verlohnt, diesen Maler höchstens dritten Rangs mit besonderem Aufwand von Mühe und Zeit nachzugehen, muß dahingestellt bleiben. Besondere Aufschlüsse über die eigentlich etwas verkümmerte Kunstentwicklung Nürnbergs nach 1520, soweit die Malerei in Frage kommt, dürfte auch ein wesentlich erweitertes Werk Erhard Schöns kaum ergeben.

Digitized by Google

DEUTSCHE KERAMIK IM GERMANISCHEN MUSEUM

von

WALTER STENGEL.

(Mit 2 Tafeln.)

(Fortsetzung und Schluß.)

II. Bunte Hafnerware.

Unsere Kenntnis der bunt glasierten Hafnerarbeiten der Renaissance ist neuerdings durch A. Walcher v. Moltheins Forschungen wesentlich bereichert worden. Walcher verdanken wir die Zuweisung einer Gruppe der früher sogenannten Hirschvogelkrüge an die Nürnberger Hafnerfamilie Preuning, ihm auch grundlegende Untersuchungen über den Anteil der österreichischen Länder. — Die bunten Krüge des 16. Jahrh. finden sich im Germanischen Museum noch nicht so zahlreich wie es der bedeutsamen Rolle, welche die Nürnberger Töpferkunst auf diesem Gebiete gespielt hat, entsprechen würde. Immerhin sind einige Prachtstücke vorhanden. So der große Krug H. G. 734* (Abb. Kunst und Kunsthandwerk VII S. 490) den Walcher einem Nachfolger des Paul Preuning zuschreibt. Gut ist auch die „Wasserblase" H. G. 4770 (Abb. Walcher, Bunte Hafnerkeramik der Renaissance, Wien 1906, S. 43) mit Adam und Eva, der Kreuzigung und dem armen Lazarus am Tische des Reichen. Ein ganz ähnliches Gefäß, mit demselben Mittelrelief der Kreuzigung auf citrongelbem Grund und mit den Darstellungen einer Ohrenbeichte und der Bekehrung Pauli befand sich zuletzt in der Sammlung Lippmannn-Lissingen. Erfreulich wirken an dem Nürnberger Exemplar die derb modellierten Figuren von Adam und Eva, die einander umschlungen halten. Nach Walcher ist diese Wasserblase im Salzkammergut oder in der Stadt Wels gearbeitet, um 1550.

Als charakteristisch für Nürnberg gelten die sogenannten Plutzer. Es heißt, daß sie viel nach Österreich exportiert wurden, wie sie denn auch im Handwerkswappen österreichischer Töpferinnungen erscheinen. Ein solcher Flaschenkrug mit dem Wappen von Nürnberg befindet sich in der Sammlung Figdor. Als weiterer Beleg für die Nürnberger Heimat der Gefäß-Type kann der glatthenkelige Plutzer H. G. 1959* dienen (unverziert und mit Ausnahme des Mundstücks ohne Glasur), der beim Ausheben von Baugrund in der Theresienstraße in Nürnberg gefunden wurde.[35])

Aus der Gruppe von Gefäßen mit Sandanguß besitzt das Museum einen Bartmann, H. G. 2523.* Der sehr bestimmten Taufe dieser Spezialität auf den Namen Oswald Reinhards, Hirschvogels Kompagnon, die Walcher vorgenommen hat, können wir nicht beipflichten.[36]) Walcher führt als Taufzeugen den sogen. Zwinglibecher des

35) Mit dem in den Mitteil. d. Germ. Mus. 1898 S. 1 ff. besprochenen Hellerschen Epitaph vom Jahre 1554 ist noch besonders zu vergleichen eine bunte Waschtoilette (m. Liebesszene am Brunnen) im Münchener Nationalmuseum, Nr. 4023 (Raum 79): auf den weißen Pilastern blaue Ranken.

36) Vgl. E. W. Braun in Kunst und Kunsthandwerk 1906. 495 und H. Stegmann in Mitteil. a. d. Germ. Mus. 1907, S. 47.

Digitized by Google

Züricher Landesmuseums an (a. a. O. S. 18 ff.). Der Deckel desselben enthält eine Inschrift, die bisher (vgl. H. Angst im Anzeiger f. Schweizer. Altertumskunde 1892) „Caroli M cui cui poculum hoc inserviit" gelesen wurde, während einige vorstehende Worte nicht zu entziffern waren. Indem Walcher nun, nach einer Photographie, ziemlich deutlich liest „Rein (h) . . . Zwingly cui poculum hoc inserviit", ergänzt er das erste Wort als „Reinhardus" und kombiniert dann weiter, da der durch eine Tradition und wie es scheint auch in der Inschrift als Besitzer des Bechers genannte Reformator Zwingli einen gewissen Oswald Reinhard, Gastwirt in Zürich, zum Schwiegervater hatte, daß der zeitgenössische Hafner Oswald Reinhard in Nürnberg jedenfalls mit dem in der Inschrift, wohl als Schenker und Verfertiger in einer Person, angegebenen Reinhardus identisch sei. Die Hypothese wird noch dadurch gestützt, daß dieser Hafner der einzige Reinhard seines Handwerks in Nürnberg gewesen zu sein scheint. Er war mithin wohl kein geborener Nürnberger, sondern Schweizer. Kommen doch Hafner des Namens im 17. und noch im 18. Jahrhundert in Winterthur vor. — Ebensowenig wie mit dieser schwierigen Beweisführung kann ich mich damit einverstanden erklären, wenn hier auf Neudörffer Bezug genommen wird. „Der Becher ist für Neudörffer welsch, weil er bunt ist und ihn daher an italienische Majoliken erinnert" (a. a. O. S. 20). Das heißt doch auf den Stand der Hirschvogelfrage vor Friedrich zurückgehen. Walcher schaltet denn auch folgerichtig das Fayenceproblem ganz aus. „In welchem Sinne hätte auch Hirschvogel sich als Kunsthafner äußern sollen? Die Renaissancekeramik Nürnbergs kennt nur zwei Gefäßgruppen, die künstlerisch ausgeführt wurden (die Gefäße mit Sandanwurf und die Preuningkrüge). Es bleiben uns somit keine Gefäße übrig, die wir ihm zulegen könnten, denn alles andere war minderwertig." Schon C. Friedrich — er war Bibliothekar am Gewerbemuseum in Nürnberg — hatte die erhaltenen Fayencen nicht in die Betrachtung einbezogen und, trotz Essenweins Veröffentlichung, die zehn Jahre früher erschien, in einem besonderen Kapitel nachgewiesen, daß man um 1530 weder in Deutschland noch in Venedig das Zinnemail gekannt hat. Der Hinweis auf die bei Goldschmiedearbeiten der beginnenden Renaissance für becherartige Gefäße übliche Gestalt, die der Zwinglibecher wiedergibt, ist gewiß einwandsfrei. Ob aber der Sandanwurf das Aussehen gegossenen, rauhen, noch nicht nachgearbeiteten, somit unpolierten Metalls geben sollte, muß auf sich beruhen. Mit gleichem Rechte möchte an die gesprenkelte Glasur rheinischen Steinzeugs erinnert werden. In der Form sind einige der körnigen Gefäße jedenfalls von diesem beeinflußt, so der Bartmann H. G. 2523* und eine Schnelle im National-Museum in München, mit der Solon Fig. 66 und 67 zu vergleichen wäre. Die Drachenhenkel der Louvreflasche wiederholen sich, worauf O. v. Falke[37]) hingewiesen hat, in Siegburg. Bezüglich der Vase bei Figdor — ein zweites weniger gutes Exemplar in der Sammlung v. Lanna — ist zu bemerken, daß die Form außer zwei kleinen Bechern mit Bleiglasuren im Kölner Kunstgewerbemuseum und einer Anzahl von braunen Steinzeugkrügen aus der Maximinenstraße, noch anderwärts vorkommt. Eine solche Steinzeugvase im National-Museum in München (Nr. 703, im romanischen Saal aufgestellt) ist ähnlich wie das Figdorsche Gefäß an der Mündung mit einem gravierten Silberband gefaßt, dessen

37) Vgl. Jahrb. d. Königl. Preuß. Kunstsamml. XIX, 197.

Digitized by Google

deutsche Inschrift nach den Kapital- und Unzialcharakteren zu urteilen, auch dem 16. Jahrh. angehören kann. Goldmontiert und, wie ein Toilettengerät zum Tropfen mit einem Schraubdeckel versehen, der sich zu einer offenen Spitze erhebt, ist ein zweites größeres Stück der Art in demselben Museum (Nr. 1610, Saal 25, Vitrine II). Hier entspricht dem bei dem Figdor-Becher in Ton modellierten gedrehten Stab an der Einschnürung eine Goldtorques. Dieses Gefäß ist in Ölfarbe bemalt mit der Jahreszahl 1580, einer Kreuzigungsgruppe und dem Wappen der Abtei von Hersfeld. Ein drittes Stück, das in Augsburg bei einem Erweiterungsbau der Fronveste ausgegraben worden ist (jetzt im Museum Maximilianeum, Nr. 86 bietet keinerlei Anhalt für die Datierung, ebensowenig ein gleichartiges Gefäß[38]) in der Sammlung des Historischen Vereins für Mittelfranken in Ansbach (Bodenfund, Steinzeug von stumpfer eisenviolettgrauer Färbung mit einem braunschimmernden Fleck). Wir wissen zu wenig von mittelalterlicher Keramik, um die Frage nach dem Alter des Typus entscheiden zu können. Ein Gefäß von der gleichen Grundform, das in der Burg Tannenberg (13.—14. Jahrhundert) ausgegraben wurde (Hefner und Wolf, Die Burg Tannenberg, Tafel V n) läßt die charakteristische Glockenschwellung des Halsteils vermissen. Es scheint, daß diese Form nicht wesentlich älter ist als das 16. Jahrhundert. Und wenn bei B. Beham (Bartsch 168) ein solcher Becher auf einem ländlichen Tische steht,[39]) so könnte die Form wohl auch als autochthon fränkisch gelten. Tatsächlich taucht sie noch im 17. Jahrhundert in der Creussener Krugbäckerei vereinzelt auf (Madonnenbecher v. J. 1671 im Berliner Kunstgewerbemuseum). Es stünde also von dieser Seite nichts im Wege, die Figdor-Vase und damit die ganze Pseudo-Reinhart-Gruppe für Bayern und Franken, wenn nicht mit Walcher für Nürnberg zu reklamieren. — Einen einigermaßen verwandten Dekor (dicht gedrängte Beeren-Noppen) zeigt der Krug (mit dem sächsischen Wappen) H. G. 4069*, dessen Profil man mit dem Annaberger Koller-Krug verglichen hat. Ganz ähnlich ist ein Krug im Österreichischen Museum in Wien, mit der gleichen Darstellung der Taufe Christi. Letzterem Exemplar, das im Profil etwas abweicht und wenig älter sein dürfte, fehlen die blauweißen Glasurstreifen am Hals und die seitlichen Medaillons.

Beerennoppen schmücken auch die dünnwandigen, schwarzen Stangen-Becher H. G. 710, 731*. Der Scherben ist weißlich und ziemlich hart gebrannt. Als weitere Verzierung dient hier eine feine wellige Riefelung. Diese Becher[40]) entstammen derselben Werkstatt, aus der die schwarzen Tonbären (vergl. H. G. 6474) herrühren, die O. v. Falke als Kölnische Arbeit um 1615 bestimmt hat. Die Zusammengehörigkeit zeigt noch deutlicher ein gleichartiger Stangenbecher in Maihingen, an dem sich u. a. Reliefs musizierender Tiere finden. Ein ähnlicher Becher, gleichfalls mit Reliefdekor, steht im National-Museum in München. Das Maihinger Exemplar hat das Wappen von Augsburg.

38) Nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Prof. Preger, Ansbach, irrtümlich abgebildet im Limeswerk Castell Dambach Tafel IV 7 (zu p. 15).

39) Auf einem Blatt von H. Burgkmair (Pass. 106) erscheint es zweifelhaft, ob nicht statt eines Bechers ein Geldbeutel gemeint ist. Begründet wäre dieser Zweifel bei dem 1501 datierten Frankfurter Altar des älteren Holbein (Abendmahl), wo das Objekt in der Nähe von Judas steht.

40) Ein montiertes Exemplar, aus Schloß Schwarzburg, ist in der Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins N. F. XI 32 abgebildet.

Digitized by Google

(H. G. 4797) Abb. 8.

III. Steinzeug.

In der alten Karthause beim Ausheben von Museumsbaugrund gefunden ist das Fragment H. G. 716* eines Siegburger Gefäßes aus dem 15. Jahrhundert. Die Form ergänzt sich nach Maßgabe vollständig erhaltener Exemplare (Museum in Trier, Sammlung A. v. Oppenheim) zu einer rübenartigen Gestalt, die von vier genarbten Reifen in fünf Zonen zerlegt wird. Als Verzierung dienen angesetzte Ösen, die zur Aufnahme von hängenden Ringen bestimmt waren und aufgelegte Figuren. Diese stellen dar einen der heiligen drei Könige, den Mohren, der eine Vase trägt (dasselbe Modell ist an der gehenkelten Kruke der Sammlung v. Oppenheim zur Verwendung gekommen) ferner einen stehenden heiligen Georg, der den Drachen tötet und einen knieenden Armbrustschützen. Besonders die letzteren beiden Figürchen sind sehr zierlich modelliert. Man darf hier wohl niederrheinische Goldschmiedearbeiten als Vorbilder voraussetzen. Es sei nur auf die, freilich etwas jüngere, kleine Georgsfigur der schönen gotischen Schützenkette mit dem Wappen der Grafen von Limburg (Katalog der Frankfurter Kunstgewerbeausstellung 1875, Taf. 21) hingewiesen; das Vorhandensein eines Armbrustschützen an dem Steinzeuggefäß legt einen solchen Vergleich ja nahe.

Noch ein Nürnberger Bodenfund verdient besonders hervorgehoben zu werden: das Fragment H. G. 4797*, das bei einem Neubau außerhalb der Stadtmauer, jetzt Spittlertorgraben Nr. 3 zu Tage kam zusammen mit anderen, leider nicht

Digitized by Google

eingelieferten Scherben, die wohl als Schutt dorthin verschleppt waren. Die in der Abbildung (8) nicht sichtbare Seite ist ausgebrochen, es fehlt auch der Oberteil, dessen Rekonstruktion zweifelhaft bleiben muß. Der runde, jedoch nicht regelmäßig gedrehte Fuß ist hohl und etwas aufgetrieben. Die Tracht der beiden Brustbilder — der bärtige Mann erscheint gegenüber zum zweiten Male — ergibt als Zeit die erste Hälfte (genauer etwa die 30er Jahre) des 16. Jahrhunderts. Es ist möglich, wiewohl die Form selbst für eine solche Annahme keinerlei Anhaltspunkt bietet, daß dies Fragment der interessanten Gruppe gotischer Krausen mit aufgelegtem bärtigem Kopfe, die O. v. Falke unlängst zusammengestellt und als Dreihäuser Ware bestimmt hat, angegliedert werden darf. Die wesentliche Eigentümlichkeit des Steinzeugs von Dreihausen bei Marburg ist die eben hier vorhandene chokoladebraunrote Färbung, die sich ebenso noch bei späten Erzeugnissen (wie der in Gießen gekauften Kruke, Nr. 11075 der Sammlung von Bauerngeschirr) findet. Eine verwandte Farbe läßt sich hie und da beobachten, aber nicht als einheitliche Glasur, in einer Gruppe von wahrscheinlich sächsischem Steinzeug: H. G. 756*, 2922*—2924. Vornehmlich der Krug H. G. 2922 (Taf. VII) ist, besonders am Rücken und unter dem Fuße violettrot angelaufen. Im übrigen erscheint die eher chokolade- als kaffeebohnenbraune Glasur hier so schön fein gesprenkelt wie bei manchen rheinischen Arbeiten des 16. Jahrhunderts. Bei H. G. 756 (Taf. VII) sieht die Oberfläche gleißender aus, der rötliche Einschlag fehlt in dem Braun, statt dessen findet sich mehr Grau. H. G. 2924 ist fast gelblich wie die Altenburger Cylinderkrüge. Das deutet auf eine Verwandtschaft, für die sich noch weitere Anhaltspunkte ergeben werden. Charakteristisch für dieses Steinzeug ist die Abschrägung des Fußes und der obere Randwulst, insbesondere aber die Verzierung mit Reihen von winzigen Zäpfchen bezw. Dreiecksvertiefungen, die wohl auch zu Zickzack- oder Wellenlinien entarten. H. G. 2922 ähnelt im Profil einem Creussener Krugmodell (vergleiche besonders Sammlung Lippmann Lissingen Nr. 17). Betreffs des Fußfrieses von durchlochten Löwenköpfen genügt es, an die prächtige große Kanne der Sammlung Spitzer mit verschieden (1579 und 1583) datierten Reliefs von Baldem Mennicken zu erinnern, die durch den gedrehten Henkel auffällt. Statt der Cherubim (vergl. auch die Kreuzigungsschnelle der Sammlung v. Lanna, Solon Taf. XXI) sieht man bei der späteren Apostelschnelle der Sammlung A. v. Oppenheim zwischen den Löwenköpfen Rosetten. Schließlich verschwindet der Fries ganz. Dieser Entwicklungsstufe gehört ein Exemplar mit dem Scheurlschen Wappen (im Besitz der Familie in Nürnberg). Das eine der daran angebrachten Reliefbilder (Isaaks Opferung) findet sich ebenso auf einer Schnelle in Prag (Solon Fig. 171) die im übrigen durch das Fehlen der gestochenen Verzierung von dem Glier-Steinzeug — so nennen wir die Gruppe nach dem auf einem anderen Stück der Sammlung v. Lanna dargestellten Töpfer Hans Glier — abweicht und durch die mehrfachen Wülste an Fuß und Rand, sowie durch den geschlossenen Fries runder Porträt-Medaillons rheinischen Arbeiten näher steht. Die Scheurlsche Schnelle nun, die mit der des Barons v. Oppenheim die umständliche Art der Montierung (Querstege über dem Randwulst) gemeinsam hat, ähnelt in der Glasur noch mehr als H. G. 2924, der bekannten Altenburger Ware. Vergleicht man die ältere, reliefierte Ausführung der gelblichen Cylinderkrüge (Beispiel: H. G. 3082) so ist

Digitized by Google

ihre Verwandtschaft mit dem durch die Scheurlsche Schnelle repräsentierten Typus unverkennbar.[41])

Von der früheren Phase des Glierstils leitet sich eine Reihe blau glasierter Steinzeuggefäße her: mehrere Kannen (H. G. 3492, 3494 (Taf. VII), 2765*), die Fäßchen H. G. 2943 (Solon Fig. 166), 2769,* 2770* und ein bauchiger Topf (H. G. 2766*). Die blaue Glasur, die bei mehreren der Stücke eine bräunliche Färbung des grauen Scherbens teilweise deckt, ist ganz vortrefflich. Von rheinischem Fabrikat aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts in der Sammlung läßt sich in dieser Hinsicht den ungefähr hundert Jahre späteren sächsischen Arbeiten nur die schöne Gurde H. G. 176 (Solon Fig. 124) mit dem Wappen Hermanns v. Eynatten, eines Abtes von Cornelimünster in der Nähe von Raeren (1628) an die Seite stellen. Aber hier ist doch nicht die reizvolle Unregelmäßigkeit in dem Fluß der tiefblauen Glasur, welche besonders die kleine Kanne H. G. 2765* so sehr auszeichnet und, wie es den Anschein hat, auch beabsichtigt war. Die stumpfen Löwenköpfe der Kännchen sind nicht durchlocht. Bei einer braunen Kanne von dem gleichen Typus im National-Museum in München (Nr. 1035) ist das aber der Fall und dieses Exemplar hat auch noch die großen Wappenmedaillons (u. a. das sächsische Wappen) in Kranzrahmen, wie sie für die Glierkrüge charakteristisch sind. Eine zweite ähnliche Kanne ebenda (Nr. 1036) mit Rosetten, zeigt den nackten grauen Scherben. So auch ein kleiner Krug von dem Typus H. G. 2922, in der Sammlung des historischen Vereins für Mittelfranken, in Ansbach. Der Reliefdekor, der bei diesem Steinzeug im 17. Jahrhundert üblich war, tritt unter der blauen Glasur im Anfang des 18. Jahrhunderts zurück und wird durch eingetieftes Ornament (unter Glasur) ersetzt.[42]) Im Übergangsstadium ist das 1733 datierte kleine Faß H. G. 2759.* Das Fäßchen H. G. 2770* vom Jahre 1744 zeigt kein Relief mehr, während der bauchige Topf H. G. 2766 (Taf. VII) noch plastische Rippen hat. In letzteres Gefäß sind von dem Töpfer an der Unterseite die Anfangsbuchstaben seines Namens — W C — mit dem Spachtel eingeschrieben. Das blauglasierte Steinzeug ist von den gelblichen Cylinderkrügen grundverschieden. Wenn also diese mit Recht für Erzeugnisse der Altenburger Industrie gelten, so wird man den Meister W. C. in einem anderen Centrum suchen müssen. Es liegt nahe, an die altberühmte Steinzeug-Töpferstadt Waldenburg zu denken. Dort wurden in der Tat zu Anfang des 18. Jahrhunderts blau glasierte Gefäße und besonders auch Kannen her-

41) In den Akten des Altenburger Töpferhandwerks im Stadtarchiv in A. (16.—18. Jahrh.) die wir einer Durchsicht unterziehen konnten, ist uns Hans Glier nicht begegnet, und wie die Direktion des Herzoglichen Archivs in A. mitteilt, kommt auch in den dortigen Töpferakten des 17. Jahrh. ein solcher Name nicht vor.

42) Von ganz anderer Art sind die sächsischen Nachahmungen der Westerwälder Ware mit geritztem Ornament (Bandgeschlinge u. s. w.). — „Blaukrüge" von „Steinwerk" waren zu Anfang des 17. Jahrhunderts ein Exportartikel von Arnstadt. Vgl. Zeitschr. d. Ver. f. Thüring. Geschichte und Altertumskunde N. F. IV, Jena 1885, S. 398. (Diesen Nachweis verdanke ich meinem Kollegen Herrn Archivar Dr. H. Heerwagen.) — Laut einem Aktenstück vom 3. Sept. 1705, im Stadtarchiv in Altenburg, haben die Meister der Töpfer in A. sich bey ihrem Rath beklagt, und vorbracht, sie dürften nach Zeitz keine blaue Waare bringen. Umgekehrt beschwerte sich am 29. Aug. 1780 (Aktenstück ebenda) der Zeitzer Töpfer Johann Friedrich Wundrack über das Töpferhandwerk in Altenburg, das ihn verhindert hatte, seine in Zeitz verfertigten Töpferwaaren, besonders aber braune und blaue Gefäße, in A. zu verkaufen.

Digitized by Google

gestellt.[43]) Das im Jahre 1653 angelegte Meisterbuch des Waldenburger Töpferhandwerks enthält jedoch keinen Namen, auf den die Buchstaben W C paßten. Will man also den vorzüglich gearbeiteten Topf nicht für ein Gesellenstück halten — der tüchtige Geselle wäre dann in Waldenburg nicht Meister geworden — so muß die ganze Gruppe anderwärts lokalisiert werden.

Eine weitere Gattung sächsischen Steinzeugs, von der u. a. das kleine Rochlitzer Museum (4. Heft d. Vereins für Rochlitzer Gesch., 1905, Taf. V) und A. v. Oppenheim je ein Exemplar besitzen, ist im Germanischen Museum vertreten durch zwei Kuffen (H. G. 3049*—3050*), eine Büchse mit Schraubdeckel (H. G. 3084) und eine Flasche mit Gurthenkeln (H. G. 2124). Der auffällige Schmuck dieser Gefäße besteht in Noppen von schwarz emaillierten Beeren. Dazu kommen noch bei der einen Kuffe wenig sorgfältig modellierte Löwenköpfe oder Satyrmasken, bei der Büchse reliefierte Medaillons mit stilisiertem Wappen bezw. einem Liebespaar in Kränzen. Der graue Scherben ist hell gelbbraun gefärbt. Die Nachricht der Meißnischen Bergk-Chronica des Petrus Albinus vom Jahre 1590, daß die aus ascherfärbigtem Ton gefertigten steinernen Geschirre von Waldenburg aussahen, als seien Perlen darauf gewachsen, ließe sich vielleicht auf diese Type beziehen. Ein hierher gehöriges, wohl aus dem 17. Jahrhundert stammendes „Fäßlein, das auf vier Beinlein steht" im National-Museum in München wäre dann noch von der Sorte, welche die Kurfürstin Anna von Bayern schon in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts von Waldenburg bestellte.[44]) Wie A. Kurzwelly[45]) hervorhebt, muß man aus allen Berichten den Eindruck gewinnen, daß Waldenburg von jeher vornehmlich schlichte Gebrauchsware fabriziert hat. Diesem Eindruck würde das in Rede stehende Steinzeug wohl entsprechen. Da die Waldenburger Industrie zu Böhmen in naher Beziehung stand (die Zinngießer in Eger verhandeln im Anfang des 18. Jahrhunderts wiederholt mit dem Töpferhandwerk in Waldenburg), so ließe sich mit unserer Annahme auch der Umstand vereinigen, daß die Glaskuffen, mit Perlen in ähnlicher Anordnung wie die Brombeeren auf der Steinzeugkuffe H. G. 3049,* eine böhmische Spezialität zu sein scheinen, die nach Sachsen hinübergewirkt hat. Ein derartiges Glas im Schlesischen Museum in Breslau, das 1617 datiert ist, stammt laut Inschrift aus Friedrichswald bei Reichenberg. Pazaurek[46]) hält daher eine böhmische Heimat der gläsernen Kuffen für wahrscheinlich und läßt andererseits die Frage, ob nicht auch Sachsen dafür in Betracht kommen kann, offen.

Für die Bestimmung der Verwandtschaft des Glierstils mit dem Brombeergeschirr sind einige Scherben im Leipziger Kunstgewerbe-Museum wichtig. Dieselben haben, wie Kurzwelly bemerkt, „denselben hellgelben Ton wie die Altenburger Krüge und zeigen als Dekor emaillierte Perlen und Rosetten in Verbindung mit edel

43) Ein losgesprochener Lehrjunge verehrt dem Handwerk (der Töpfer in Waldenburg) 1717: „2 beschlagene Krüge, als eine Kann-Pumphose und ein b l a u gemaltes Gesellenstück von einer knappen Kanne". Vgl. Reinhold Hofmann, Zur Gesch. d. Töpferei in Altstadtwaldenburg (Schönburg. Geschichtsblätter, 1894), S. 156.

44) Vgl. K. v. Weber, Anna, Churfürstin zu Sachsen, S. 118. Vgl. zu den Münchener Fäßchen auch Dr. Fr. Hofmann im Führer durch das Bayer. National-Museum (1908), S. 290.

45) Vgl. Wuttkes Sächs. Volkskunde (Leipzig 1903), S. 426 ff.

46) Vgl. „Gläsersammlung des Nordböhm. Gewerbe-Museums in Reichenberg" S. 6.

Digitized by Google

(H. G. 827) Abb. 9.

gezeichnetem figürlichem Relief im Stile des 16. Jahrhunderts. Der eine Scherben weist eine Löwenmaske auf, der andere eine Satyrmaske nach Art der Masken auf rheinischem Steinzeug, ein dritter einen Cherubskopf der Art, wie sie an Creussener Krügen und deren alten Nachahmungen vorkommen".

Die überhöhte Gestalt der Brombeer-Kuffe H. G. 3049* entspricht gewissen Creussener Krügen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vgl. S. 70, zu H. G. 760) und die haufenförmige Büchse H. G. 3084 scheint den noch zu besprechenden Adam Scharf-Typus vorauszusetzen.

Während über Waldenburger Steinzeug seit 1530 eine ganze Reihe von Mitteilungen vorliegt, hören wir in der Literatur von der Krugfabrikation in Creussen zuerst durch Merian (1648) und diese wie die späteren Erwähnungen sind, verglichen mit den Lobeserhebungen über Waldenburg ziemlich dürftig. Das alte Hafner-Handwerksbuch von Creussen ist bei einem Brande im Jahre 1705 zerstört worden. Ein im Jahre 1709 begonnenes neues Buch, das sich am Orte bei dem Hafnermeister Hofmann erhalten hat, ist Stockbauer[47]) unbekannt geblieben. Es beginnt mit einer aus dem Gedächtnis unklar wiedergegebenen Rekapitulation der früheren Geschichte des Handwerks: „Erstlichen is zu wiessen daß vor alten Zeiten alss Anno 1512 Häffner hier gewesen sintt mitt Nahmen die Vesten, die Bilt-Schnitzer und Bossierer zu gleich gewessen sintt und haben in der Statt Win und Lintz vornehme Arbeit von aller-hantt Fieguren in die Kirchen gemacht und sie dess von Keiser Ferdinandi miett einen Atliegen Waben worin zwei Eichhörner (?) sambt einen offen Helm auch haben Sie bekommen eine schöne Fahnen zu ewigen andenken . ." Von einer Steinzeug-Industrie erfahren wir auch hier nichts.

Es entspricht nur dem Verhalt der Schriftquellen, wenn die wenigen Steinzeugkrüge, die wir vor 1600 in Nürnberg nachweisen können, noch rheinisch sind.

47) Vgl. Kunst und Gewerbe XI (Nürnberg 1877) S. 321 ff.

Außer den beschriebenen Fragmenten wäre dies der bauchige Siegburger Krug vom Jahre 1592 mit den Wappen der Derrer und Löffelholz (H. G. 769)*, sowie die Raerener Büchse H. G. 2244 v. J. 1590, die aus der Apotheke zum heil. Geist in Nürnberg stammt. Weiter muß hier daran erinnert werden, daß Raeren im 16. Jahrhundert auch für Sachsen gearbeit hat (Flachkrüge v. J. 1588 bei A. v. Oppenheim und im South-Kensington-Museum) und daß Waldenburg gleichzeitig an den Münchener Hof lieferte. Erst im 17. Jahrhundert scheint Creussen eine gewisse Suprematie dem sächsischen Markt und der sächsischen Produktion gegenüber eingenommen zu haben.

Stockbauer führt als älteste Creussener Arbeit einen Apostelkrug im Germanischen Museum (H. G. 760) an, der das Datum 1585 hat. Die gemalte Zahl ist jedoch nicht original. Es ist ein geringer, später Krug, aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der ungeschickten Form etwa dem im Katalog der ehemaligen Sammlung Schloß Mainberg als Nr. 418 abgebildeten Stück ähnelnd. Hinsichtlich des kleinlich wirren Ornaments läßt sich ein 1665 datierter Apostelkrug der ehemaligen Sammlung Heinr. Wencke (Nr. 25) vergleichen.[48]) — Vier Jahre älter als die früheste Creussener Arbeit, die Solon namhaft macht, ist der vortrefflich scharf gepreßte, unbemalte Krug H. G. 827 (Abb. 9) mit der Inschrift: IOHANN FROBENIVS F. B. SECRET. 1614, die sich wahrscheinlich auf den 1620 nobilitierten Markgräflich Anspach-Brandenburgischen Geheimen Hofrat und Lehnprobst Johannes Frobenius bezieht (Mitteilung Sr. Exzellenz General v. Froben, Karlsruhe); auf dem Henkel eine Karyatide, ein Motiv, das bald durch ein Löwenmaskaron mit Akanthusblatt ersetzt wird. Als gutes Beispiel der vornehmen frühen Emaillierung kann der 1634 datierte Krug H. G. 2974 genannt werden, der dem Prachtstück des Musée Cluny (Solon Pl. XX) nicht nachsteht. Später nimmt die Farbe überhand und contrastiert in grellen Tönen mit einer mehr und mehr flauen Bossierung.

Es würde zu weit führen, hier die in schnell absteigender Linie ins Bäuerliche geratende Entwicklung der Creussener Krugbäckerei im einzelnen aufzuzeigen. Nur einige Abarten seien noch namhaft gemacht. Zunächst die niedrigen achtkantigen Büchsen mit viereckigen Seiten, die von Ketten umrahmt und mit Kerbschnitt teilweise verziert sind (vgl. H. G. 2967*). Auf einer derartigen Büchse im National-Museum in München ist ein Töpfer namens Adam Scharf abgebildet. Da ein solcher sich in Creussen nicht nachweisen läßt,[49]) steht man vor der Alternative, diese den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts angehörende

48) Eine Creussener Büchse des Fürstl. Museums in Sigmaringen mit der Inschrift „M. Johannes Kobius Aldorphi P. P." in dem alten vortrefflichen Katalog „um 1600" datiert, dürfte nicht vor 1621 entstanden sein, da der Philosoph Johannes Kobius laut G. A. Will's Nürnberg. Gelehrtenlexicon erst in diesem Jahre die Magisterwürde annahm. In Beziehung zu Altdorf steht auch der oben erwähnte Creussener Krug der Sammlung Frohne Kopenhagen (Nr. 98), dessen Inschrift nach einer liebenswürdigen Mitteilung des Besitzers vollständig lautet: LEONH. FVRSTENHAVER. ACAD. ALTORPH. OECONOMVS. Man ist hier wieder versucht, auf ein sehr frühes Datum zu raten. Herr Notar H. Adam, Altdorf, unterzog sich der Mühe, nach dem Namen in den Kirchenbüchern zu suchen, leider ohne Ergebnis.

49) Nach den von Herrn Apotheker K. Böhner, Creussen, angestellten Untersuchungen.

Digitized by Google

(H. G. 3005) Abb. 10.

Gefäßtype Creussen abzusprechen oder das Münchener Exemplar als Dedikation an einen fremden Töpfer aufzufassen. Vielleicht wurde auch nur die Emaillierung auswärts besorgt. Ein anderes Exemplar mit dem Porträt des Herzogs Joh. Georg III. von Sachsen, in demselben Flachemail, war in der Frankfurter Kunstgewerbeausstellung 1875, eine Büchse mit dem ähnlich gemalten sächsischen Wappen und den Initialen des Herzogs Johann Heinrich von Sachsen in der Sammlung v. Lanna. Die den genannten Stücken eigentümliche Verzierung mit Reihen feiner Punkte erinnert mehr als andere Details des Creussener Emails an Gläser. — Eine solche Verwandtschaft läßt sich noch bei dem 1671 datierten Zopfkrug mit dem sächsischen Wappen (H. G. 3005, Abb. 10) feststellen. Die Pflanzen mit ihren aus bunten Häkchen gebildeten Blüten kehren ganz ähnlich wieder auf einem Hallorenglas v. J. 1681 im Musée Cinquantenaire in Brüssel (No. 2726). Sächsische Bestimmung verrät auch die Kuffe H. G. 3004* mit Jagddarstellungen zu Seiten eines Medaillons mit Brustbild, dessen Relief sich von dem nämlichen bunten Häkchenwerk abhebt: eine gleichartige Kuffe mit derselben krischeligen Grundierung im Gewerbe-Museum in Nürnberg (VIII 1087) hat das sächsische Wappen.

Den irrtümlich sogenannten Trauerkrügen unbekannter Herkunft an die Seite zu stellen sind die Büchse H. G. 3031* und die Kuffe H. G. 3002* (wellige Aufrauhung des Grundes, eingepresste Lilien u. s. w.). Beide schwarz. Die Büchse mit Schraubdeckel, die gewiß nicht zu vorübergehendem Gebrauch bestimmt war, zeigt, daß es sich bei den zugehörigen „Trauer"-Krügen in der Tat nicht, wie man angenommen hat, um eine von Creussen für den Totenschmausbedarf hergestellte Spezialität, sondern um den Stil einer anderen Töpferindustrie handelt.

Digitized by Google

(H. G. 3010) Abb. 11.

Als Beispiele der schwarzglasierten Lausitzer Ware mit aufgelegten Ranken notieren wir die Nummern H. G. 2937 und 2938 wegen des an der Bauchung angebrachten Datums 1774.

Unter den Palmettenkrügen fällt H. G. 3010 (Abb. 11) mit einem Fries von Damen und Herren, besonders auf. Es ist offenbar ein frühes Exemplar der Gattung und unterscheidet sich von den sehr häufigen späteren Stücken auch durch die vernünftigere Anordnung und ruhigere Färbung der Palmetten — die obere Reihe ist nach unten, die untere nach oben gerichtet und jede Halbpalmette ist einheitlich weiß oder rot bezw. blau in regelmäßigem Wechsel.

Google

(H. G. 4852) Abb. 12.

IV. Porzellan.

Die Porzellansammlung des Germanischen Museums ist im wesentlichen neueren Datums und daher noch mehr als die übrigen keramischen Gruppen entwicklungsfähig. Insbesondere kann hier das Fehlen so mancher für den vornehmen Haushalt des 18. Jahrhunderts charakteristischer Gerätformen nicht unbemerkt bleiben, um so weniger, als die Keramik im Germanischen Museum von alters her eine Unterabteilung und den Grundstock der Sammlung von Hausgeräten bildet. Saal 28 führte einst, als diese Sammlung noch nicht in technische Gruppen aufgeteilt war, den denkwürdigen Titel der Frauenhalle. Es sollte dort, wie es ausdrücklich hieß, der Wirkungskreis der deutschen Frau vergangener Zeiten dargestellt werden:[50] — ein echt romantischer Gedanke, der uns heute fast wie eine Utopie anmutet und jedenfalls schwer realisierbar ist. So dürfte „der gedeckte Tisch" des 18. Jahrhunderts[51] in dem preziösen Programm nicht fehlen, und es wäre doch museologisch nicht gut möglich, kostbares Porzellan frei hinzustellen und feines Tischzeug einstauben zu lassen. Allein auf die Illusion kommt es nicht an. Eine Spezialsammlung von verschiedenem Tischgerät aus Porzellan, welche die Formen und den Gebrauchszweck besonders berücksichtigt, ließe sich wohl denken, und die allmähliche

50) Vgl. Th. Hampe's Jubiläumsfestschrift des Germ. Mus. (S. 56). S. ebenda das museumsgeschichtlich merkwürdige Bild der Frauenhalle nach einer Lithographie der Illustrierten Zeitung, Jahrgang 1858.

51) Vgl. Museumskunde II 63 (Biologische Museen) und Kunst und Kunsthandwerk VII 130 ff. (Brüning: Schauessen und Porzellanplastik).

Digitized by Google

Komplettierung in Einzelheiten bereits vorhandener Service ist auch in manchen Fällen eine nicht hoffnungslose Aufgabe.

Das Germ. Museum besitzt von historischen (für bekannte Urbesitzer gearbeiteten) Servicen zunächst drei große Sulkowsky-Teller (H. G. 4961—4963). Die zugehörigen Prachtstücke hat Jul. Lessing beschrieben (Kunstgewerbeblatt 1888). Sie sind in festen Händen. Aus dem Service, das König August der Starke 1741 an Clemens von Bayern, Kurfürsten von Köln, schenkte, ist eine Terrine vorhanden (H. G. 6246). Der Untersatz fehlt (wie leider auch bei den anderen Terrinen und Bowlen der Sammlung). Ein vollständiges Exemplar war bei v. Pannwitz, auch in der Auktion Fischer-Dresden. Fischer besaß ferner eine zugehörige große Schüssel, v. Pannwitz noch zwei Kännchen und bei Lepke wurde 1904 ein Teller versteigert (Katalog 1376 Nr. 250). Die „deutschen" Blumen und Insekten, die nebst vergoldeten Muscheln den Dekor dieses Services bilden, sind nicht nach der Natur, sondern nach naturgeschichtlichen Abbildungswerken gemalt. Doch ist die Verwendung der Vorbilder naturgemäß. Man sehe nur, wie auf dem genannten Teller eine Raupe den Spiegelrand entlang kriecht.

Sehr beachtlich innerhalb des historischen Rahmens erscheinen die fürstlichen Repräsentanten der Manufakturen von Meißen und Frankenthal: das kostbare Figürchen August des Starken (H. G. 4050) und die von Linck bezeichnete allegorische Gruppe mit den Porträtmedaillons Karl Theodors und der Kurfürstin Maria Elisabeth Auguste (H. G. 6129). Vielleicht fügt ein glücklicher Zufall künftig die Ludwigsburger Allegorie auf Herzog Karls Kunstpflege (Architektur und Keramik) hinzu oder ein entsprechendes Stück von Fürstenberg etwa oder Berlin.

Ausgezeichnet als Zeitbilder wie in künstlerischer Hinsicht sind die Frankenthaler und Nymphenburger Cavaliere: H. G. 5280* und H. G. 5253.* Letzterer ein langbeiniger Herr in steifem weißem Rock (Aufschläge karminrot wie die Weste) hält unter dem Arm den schwarzen Dreimaster und reicht, sich zierend, der zu vermissenden Dame eine Rose. Der Frankenthaler Galant (H. G. 5280, Taf. VIII) bietet eine Traube an, auch er in weißem Rock, Knopflöcher und Knöpfe golden, dazu lila Aufschläge und eine licht citrongelbe Weste. Dieses feine und bedeutende, leider im Gesicht etwas verschundene Figürchen, stammt noch aus der Hannongschen Periode, ebenso wie der unbemalte Flötenspieler am Pult (H. G. 4832). Das schöne Frankenthaler Brûle-Parfüm H. G. 6245 kommt in derselben Gestalt und mit ähnlichen Architekturbildern auch als Nymphenburg vor. Ob die bisher unbestimmte Tänzerin H. G. 5609 (Abb. 13) mit einem Füllhorn, aus dem ein Kurhut herausrollt, als ein Geschöpf der Manufaktur Karl Theodors gelten kann, steht dahin. Das Bravourstück des frei wehenden Schleiers ist sehr beachtlich, wie überhaupt die kleine häßliche Person Charakter hat. Vergl. die bemalte Tänzerin, mit frei zurück wehendem Schleier, der Sammlung v. Pannwitz (Löwenmarke, Berliner Porzellan Ausstellung 1904, Nr. 880).

Aus der unlängst festgestellten Pfalz-Zweibrücker Fabrik der 70er Jahre stammt der Einsatz mit Essig- und Ölkännchen H. G. 5032, sowie der Milchgießer H. G. 5408. Beide verziert mit bunten Buketts und grünen Reliefblatt-Spitzen; am Rande lila. Von Kelsterbach, auf dessen Bedeutung zuerst C. A. v. Drach hinwies, ist eine unbemalte Lautenspielerin da (H. G. 6506), die nach O. v. Falke

Digitized by Google

(Jahresber. d. Kölner Kunstgewerbe-Vereins 1906) ein Nymphenburger Original von Bastelli wiederholt, früher in der Sammlung Habich. Als Arbeit Bastellis wäre noch zu nennen das gelassen tanzende Paar H. G. 6135, 6136, unbemalt, aus der Kollektion Hirth.

Ansbach-Bruckberg, die eigentliche Domäne der Porzellansammlung des German. Museums, ist bislang noch verhältnismäßig schwach vertreten. Frühe Sachen wie die beiden weißen Kännchen des Gewerbemuseums (VIII 1490, 1491) sind hier nicht vorhanden. Die große Salat-Terrine H. G. 5035, deren eisenrote Malerei (Buketts und verstreute Blumen) gut zu dem schönen crêmefarbigen Grundton steht, verdient hervorgehoben zu werden. Auf dem Deckel Hahn mit Henne. Der bunte Teller H. G. 6494, der ein ostasiatisches Original kopiert, erinnert daran, daß auch die ältere Fayencefabrik bedeutende Anleihen von China aufgenommen hatte. Die engen Beziehungen Ansbachs zu Berlin deutet der Teller mit „Reliefzierrat" H. G. 5409 an, der ein Berliner Muster nachahmt, und die Götter H. G. 6132, 6133 (Merkur und Venus) kranken auch an dieser etwas unglücklichen Verwandtschaft. Wenig ansprechende Beispiele der Königlich Berlinischen Figurenplastik, die bisweilen etwas stark an Seife erinnern, sind vorhanden, u. a. der Paris (H. G. 6507) aus der Zeit um 1775. Die zugehörige Venus fehlt. Wegely'sches Fabrikat ist der bunte, schwarz aufgezäumte Hahn (H. G. 5025*), auf dem Amor reitet mit blauem Frack und schwarzem Dreimaster. Das feine Gefieder ist außerordentlich scharfpinselig bemalt.

Eine hervorragend gute Vertretung hat Fulda gefunden durch die im Preiskurant 1786 mit dem Preis von 18 Gulden aufgeführte große Madonna Immaculata (H. G. 5314), die, in etwas anderen Farben, auch eine Zierde des Hamburger Museums darstellt (vgl. Jahresbericht 1905 des Museums für Kunst u. Gewerbe in Hamburg). Daneben — ein reizvoller Kontrast — ein kleines hochfrisiertes Dämchen mit grünem Pompadour und lila Rose (H. G. 5026). Die sehr pikant modellierte dritte Figur (H. G. 5773, Taf. VIII), wie die vorgenannten mit dem Kreuz gezeichnet, trägt erdbeerfarbenen Rock und lila gestreifte Kniehosen. Der Mantel und die Schuhe sind schwarz. Das gleiche Modell in Lachs, Türkis und Gelb als Harlekin, der vor einem Partner die Mütze zieht, war in der v. Pannwitzschen Sammlung. — Kassel schließt sich an mit einem unbemalten Rossebändiger, nach einer Sandsteingruppe der Au (H. G. 6509) Der hübsche Geigenspieler H. G. 4616 und das etwas spießbürgerlich ungelenke Paar H. G. 6497, 6498, aus einer Folge der Jahreszeiten, geben einen Begriff von der Produktion Limbachs. Aus Kloster Veilsdorf stammt ein Service (H. G. 5113—5130) mit Landschaften, die der Züricher Art zu vergleichen sind, ferner der sehr reizvolle Leuchter H. G. 6962, dessen Vorbild Direktor Brinckmann in einem französischen Ornamentstich (Entwurf für Silber) nachgewiesen hat. Ein Beispiel der kräftig schönen Blumenmalerei — der Stolz dieser vornehmsten der Thüringischen Manufakturen — steht noch aus.

Die bekannten Chinesen und die hausbackenen, aber gesunden Kinder von Höchst möchten hier weniger interessieren, es sei denn das zierliche Sommermädchen (H. G. 4071) und die liebliche kleine Primavera (H. G. 4070). Nur schwach wirken die kränklichen Gestalten Ludwigsburgs, das mit dem Schuppen-

Digitized by Google

service (H. G. 5131—5152) sonst nicht ungünstig abschneidet. Vielleicht ist es auch ungerecht, die sehr temperamentvollen Wiener Herkulesgruppen (H. G. 6578) mit den ähnlichen Modellen von Ludwigsburg zu vergleichen, die gegenüber dieser Verve doch ganz matt aussehen müßten. Noch fällt in dem Wiener Schrank ein Bottengruber (H. G. 5022) durch seine feine Malerei auf (Abb. im Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe und Altertümer II, Breslau 1902, S. 149). Ein Crêmeschälchen mit goldgehöhtem Schwarzlot und Eisenrot (H. G. 3671, vgl. 5653) hat G. Pazaurek als Arbeit Preußlers bestimmt. Unter H. G. 4679. 3629 besitzt das Museum in der Form und im Relief übereinstimmende Blattschälchen von rotem Böttgersteinzeug.

Wir müssen die kurze Übersicht schließen, ohne auf die Muttermanufaktur Meißen, die hier nichts wesentlich Neues bietet, näher eingegangen zu sein.[52]) Nur noch eine Bemerkung zu dem rotbraunen Böttgersteinzeug mit braunschwarzer Glasur, das im Germanischen Museum reichlich vorhanden ist, sowohl mit grober, schlecht haftender Bemalung, wie mit gutem Silber und sehr feinem Golddekor. Meißen, Plaue und Bayreuth werden als Fabrikationsorte genannt.[53]) Daß diese Ware auch in Ansbach hergestellt wurde, und zwar außerhalb der Manufaktur, beweist die folgende, vom 25. Februar 1743 datierte, Bittschrift des bereits oben erwähnten (Johann) Valentin Bontems, die auf dem Rathaus in Ansbach unter der Signatur Class. I, Tit. XXXII, Tom. IX[54]) aufbewahrt wird: „Durchlauchtigster Marggraf, gnädigster Fürst und Herr! — Von der Zeit, da ich den Anfang gemachet, das Braune Porcellain Geschirr mit Silber einzuschmelzen und solches hie und dar Beliebt zu machen, hauptsächlich aber nachdeme von Euer Hochfürstl. Durchlaucht auf Vielfältig mein unterthänigstes Suppliciren die hohe Gnade erlanget, solch Geschirr selbst Fabriciren zu dörffen, worzu unter göttlichem Beystand und mit meinen schweren Kosten die nöthige Einrichtung gemachet, haben sich nicht nur verschiedene Persohnen auffgeworfen, die das von denen Preissen[55]) erhandelte Geschirr in ziemlicher Menge durch einige hier und dar sitzende Porcellain-Mahler Lacquiren lassen und hernach, sowohl hier als anderwärts zu verschliessen gesuchet und anbey sich nicht geschemet haben, solches entweder vor meine Arbeit, oder wenigstens doch vor eingeschmelzt auszugeben, vorgefunden, sondern es hat sich sogar der ehemahlen Bey hiessig Herrschaftl. Fabrique und vor kurzer Zeit als Mahler Bey mir gestandene Meyer unterstanden nachdeme er währender Bey mir gehabter Condition mir eines und das andere abzusehen Gelegenheit gefunden, ohnangefragt und lediglich nach eigenem Gefallen ein Brenn Öfelein in seinem nechst mir Bewohnenden Quartier zuzulegen, und darinnen Braun Geschirr mit Silber einzuschmelzen, in welcher Arbeit er dato mit gutem Success Continuiret, und ob selbiges gleich nicht von gehöriger Güte und nach meiner Art Beschaffen, so weiss er jedoch sich aller Orten damit seinen Verschluss zu machen

52) Die goldmontierte Kanne H. G. 4852, Abb. 13 (das Weiß hat einen leichten Stich ins Grünliche) ist nach dem Urteil von Dr. E. Zimmermann nicht Meißener Fabrikat.

53) Ein Service (mit feinem Golddekor und mit einem Wappen: im rechten Feld ein Hirsch, im linken ein Pokal) im Gewerbe-Museum in Nürnberg hat die Goldmarke W.

54) Die Ermittelung dieses Aktenstücks verdanke ich dem Entgegenkommen des Herrn Bürgermeisters Rohmeder.

55) Plaue a. d. H.

Digitized by Google

und mittelst ohnerlaubter Entziehpraeoccuperirung meiner ihme Bekandt gewordenen Kundschaft einen grossen Nahrungs Abbruch Beyzufügen. . . . . habe dieses hierdurch unterthänigst ohnangezeigt nicht lassen und gehorsamst Bitten sollen, Euer Hochfürstl. Durchlaucht geruhen ermeldten Meyer sowohl die Inhibition dessen zu thun und ihn anweissen zu lassen, dass er sich gehörig in Condition und auf eine Fabrique Begeben solle, denen übrigen Porcellain Mahlern aber, die ausser und nach Verrichter ihrer ordentlichen arbeit sich unterfangen, dergleichen Braun Geschirr vor sich privatim zu lacquiren oder um den Lohn andern zu verarbeiten, welches hernach mit Übersetzung der Käufer vor eingeschmelzt herumgeführt und dadurch das ächte in Verachtung und Miß-Credit gesezet wird, aufladen zu lassen, dass sie sich dessen gleichfalls enthalten, Bey ihrem weißen Geschirr und dessen Tractament Verbleiben, dagegen mich bey Genuss des hierüber aus Hochfürstl. Höchster Milde erlangten Decreti ohngekränket lassen mögen. Hierüber und dessen gnädigster Manutenenz Bin in Unterthänigkeit gewärttig und Verharre mit profondestem Respect Euer Hochfürstl. Durchlaucht unterthänigster Johann Valentin Bontems. Onolzbach, den 25. Febr. 1743." Dem Gesuch wurde stattgegeben und die Verordnung dem Hermann Mayer publiziert. — Ein Krug vom Jahre 1742, mit Silberdekor, im Hamburgischen Museum, dürfte für Ansbach zunächst in Betracht kommen.

(H. G. 5609) Abb. 13.

Digitized by Google

ANMERKUNGEN ZUR HIRSCHVOGELFRAGE*

von

WALTER STENGEL

I. Das Wappen der Fayence-Eule v. J. 1540 ist versuchsweise auf das Überlinger Geschlecht der Kessenring bezogen worden. Das entsprechende Wappenbild in dem oberbadischen Geschlechterbuch von J. Kindler v. Knobloch (1899) unterscheidet sich jedoch von dem der Eule, insofern der Kesselring hier nach innen, dort nach außen offen steht. Ich habe nun den für Bürgermeister Jacob Kessenring (zur Belohnung von im Bauernkrieg geleisteten Diensten) durch Kaiser Karl V. i. J. 1528 ausgestellten Wappenbrief auf dem Rathaus in Überlingen verglichen. Dort stimmt das Detail mit dem der Eule überein. — Der Sohn des Bürgermeisters, Jacob Kessenring der jüngere, Doktor beider Rechte (er heiratete 1539), war der Röm. Majestät Ferdinand I. und nach deren Ableben Erzherzogs Ferdinandi zu Oesterreich Rat und Diener (nachträgliche Notiz auf demselben Wappenbrief). Im Jahre 1547 erhielt er als ein Zeichen besonderer kaiserlicher Gunst eine Wappenverbesserung (goldene Krone).

II. Das Wappen der Eule in Kaufbeuren (1543) ist nicht das der Stadt, sondern der kaiserliche Adler. Bezüglich der Bedeutung erklärte mir der Konservator der städtischen Sammlung in K., Herr Juwelier Haggenmiller, er habe immer geglaubt, daß die Eule ein kaiserliches Ehrengeschenk gewesen sei. Dieser Annahme, die auf einer Tradition beruhen dürfte, widerspricht die Herkunft des Stückes nicht. Die Eule stammt aus dem Besitz der Hörmann v. Guttenberg. Als Urbesitzer kommt Georg Hörmann in Betracht. Er war durch Reichtum und Bildung ausgezeichnet und hatte als Attaché des Kaufhauses der Fugger eine hervorragende Stellung. Im Jahre 1530 war ihm das Adelsdiplom verliehen worden. Seine Güter lagen in Tirol. Aus einer 1539 datierten Urkunde des Statthaltereiarchivs in Innsbruck (II. Jahrbuch d. Kunsthistor. S. des allerh. Kaiserhauses, No. 2141) ersehen wir, daß er damals zu der dortigen Regierung in Beziehung stand. — Über königlich-kaiserliche Ehrengeschenke des 16. Jahrh.[1]) in Gestalt von Trinkgeschirren sind uns in den

*) Vgl. Mitteil. a. d. German. M. 1908, S. 22—33. Auf die hier angedeuteten Punkte werde ich in ausführlicherem Zusammenhang zurückkommen.

1) Unter den von Kaiser Ferdinand Beschenkten erscheint (1564) auch ein Otto von Neydegg. Jahrbuch VII 4971: „maister Mathesen Jamniczer Goldschmied zu giessung eindliff phening kaiser Ferdinanden conterfehung, so dem herrn von Gera, Otto von Neydegg etc. di kais. maj. hochloblichister gedächtnus jedem zu geben verwilligt hat." Auf einer Burg Neidek fand sich wie erwähnt 1583 auch eine große Eule, aus Thon gebrannt.

Digitized by Google

Rechnungsbüchern des Hofzahlamts viele Belege erhalten. Es sei hier nur daran erinnert, daß Ferdinand I. den (Nürnberger) Maler Albrecht Glockenthon[2]) 1553 „beschäftigte, um zwei Trinkgläser mit vier Wappen herstellen zu lassen, die dann eine Silberfassung erhielten und zu einem Geschenke an zwei große Augsburger Kaufherren bestimmt waren". (Vgl. Lobmeyr, Die Glasindustrie, 1874, S. 110). Nach der Hofzahlamts-Rechnung 1553 Fol. 189' (= VII. Jahrbuch d. K.-S. d. allerh. K. No. 4875) waren es „irer Römisch Khgl. maj. wappen".

III. Die Fayence-Eule Sr. Exzellenz des Grafen Wilczek hatte, wie aus dem Katalog der Spezialausstellung von Krügen und krugartigen Gefäßen im österreichischen Museum in Wien (1881), S. 72, hervorgeht, auf dem heute leeren Schild ebenfalls den kaiserlichen Adler. Das Türkenmedaillon oben könnte darauf deuten, daß dieses Gefäß zu einem Gnadengeschenk für ritterliches Verhalten im Felde gegen die Türken bestimmt war. Vgl. Hofzahlamts-Rechnung 1556, Fol. 367' (= VII. Jahrbuch No. 4941): 1557 Jänner 15, Wien. In die Kammer König Maximilians II. wurden vierzehn silberne vergoldete Trinkgeschirre von „Khnorter und Sübenbürgischer arbait" eingeliefert, welche insgesamt als Gnadengeschenke für ritterliches Verhalten im Felde gegen die Türken bestimmt waren. Mehrere darunter werden in nachstehender Weise beschrieben: ein großer Kopf mit einem Deckel, geziert durch einen Kranz, darauf das Bild eines Ritters; ein Kopf mit einem Deckel, darauf ein Kaiserbildnis, u. s. w.

IV. Hofzahlamts-Rechnung 1568 Fol. 92' (= VII. Jahrb. No. 5112): 1568 Jänner 4. Für einen von Erhart Hipflkhofer, Bürger und Goldschmied zu Wien, gefertigten „silberen Kauzen" (Nachteule) von 2 Mark 6 Loth 3½ Quintel Wiener Gewicht, welcher als Bestgabe zu dem beabsichtigten kaiserlichen Freischießen bestimmt war, erscheinen 48 Gulden 35 Kreuzer 2 Pfennige in Ausgabe.

V. Die vorübergehend in Zürich gewesene und als nicht schweizerisches Erzeugnis von dort wieder abgestoßene, seitdem verschollene Fayence-Eule (Masner a. a. O.) zeigte ebenso wie das Breslauer Exemplar den Reichsadler nebst den Schilden der sieben Kurfürsten. — Die Stuttgarter Eule v. J. 1561, mit württembergischem Landeswappen auf der Brust, hat an den geöffneten Flügeln Wappenschilde wie das bei den Reichsadlergläsern der Fall ist.

VI. Der älteste bekannte Reichsadlerhumpen (Lobmeyr a. a. O. S. 106) trägt die Jahreszahl 1547. Er befindet sich in dem k. k. Schlosse Laxenburg und ist gewiß alter kaiserlicher Besitz. Es ist m. W. noch nicht der Versuch gemacht worden, dieses Glas (d. h. die Malerei) für eine Arbeit Hirschvogels in Anspruch zu nehmen. Und doch kommt H. hier sehr stark in Betracht. Gerade 1547 hat er mit Kaiser Karl V. persönlich konferiert. „H. mußte 1547 seinen Plan (der Stadt Wien) zuerst nach Prag zu König Ferdinand[3]), dann nach Augsburg zu Kaiser Karl V. bringen, zur Einsicht vorlegen und erläutern". (Bergau in Allgem. Deutsche Biogr. XII, 474). Aus dem folgenden Jahre hat sich im Oberkammeramt der Stadt Wien eine Rechnung erhalten, woraus unzweideutig hervorgeht, daß H. damals Hohlglas email-

2) Albrecht Glockenthon war Mündel von Veit Hirschvogel, dem Vater Augustins. Vgl. Zahn's Jahrb. f. Kunstw. II, S. 76.

3) Vgl. die Urkunde bei Joseph Bergmann. Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des Österreich. Kaiserstaates, Wien 1844, I, S. 294.

Digitized by Google

lierte: „1548. Mer am 16. Sept. Dem Augustin Hirschvogel von wegen ettlich gemainer Stadtwappen die er gemacht, Nemlich in glöser geschmeltzt fünff, Inn die zwei Khöph so dem jungen Erzhertzogen Carolo vereret; auch in den Koph so Hern Salamanckha prautt auf Ir Hochzeitliche freid geschenckht worden —"[4]). Daß H. endlich die den Reichsadlerhumpen eigentümliche Darstellung (vgl. über die Bildquellen: Jahresber. 1906 des Hamburg. Mus. f. Kunst u. Gewerbe S. 90) wenigstens gekannt hat, verrät eine (wie ich aus stilistischen Gründen mit Bestimmtheit annehmen zu müssen glaube) von H. radierte Karte: Rhetiae Alpestris In Qua Tirolis Com. Descriptio (ein Exemplar im Kupferstichkabinet des G. M.: La 3780). Das einem Kreis einbeschriebene eigentliche Kartenbild liegt hier auf der Brust des Reichsadlers, dessen Flügelfedern mit einigen kleinen Wappenschilden bedeckt sind.

VII. Der in den Nürnberger Urkunden gebrauchte Ausdruck „(die venetianische arbeit mit dem schmelzen und) glaswerk" scheint zunächst gleichbedeutend mit Hohlglas zu sein: in einer Urkunde v. J. 1553 (= V. Jahrb. d. K.-S. d. a. K., No. 4215) werden sogar Scheiben, Glasmalereien für eine Kirche in Linz, „geschmeltzt glaswerch" genannt. „Glaswerk" ist aber auch in der Bedeutung = glasierte Töpferware nachweisbar. Ich finde es so in einer 1538 datierten Hafnerordnung von Memmingen im Stadtarchiv in Memmingen (Schublade 457, I): „Vonn mayster stucken. Item welcher haffner hinfüro alhie Mayst werden will der soll dise nachbenannte Mayststück machen. Namlich ein achtegketten Ofen mit dreyen sembssen und ein sinwellin (runden) ofen mit ainem gefiertten kastenn und was er für modell dartzu braucht die soll er selbs all machen. Dessgleichen soll er auch in sonnderheyt ainen hafen machen der zehen mass fassen mug unnd denn markt mit guttem geschier alss mit g l a s s w e r c k und mit allenn anndern dingen so ain Mayster haben sol besetzenn. Unnd umb dise stück alle soll ain yeder Mayster annloben das er dieselben selbs mit seinen hennden unnd kein annderer gemacht hab..... Auch soll fürohin kainer kein hafen weyssen noch hauben die uff die Frickenhausser artt gemacht werden sonnder denn hafen brennen wie die erdenn ir selbs ist unnd sunst sol man auch kainerley gschirr hauben mann welss den verglessen".

VIII. Warum Hirschvogel 1536 (Anfang August) Nürnberg verläßt und das entlegene Laibach[5]) als künftigen Wohnort (oder doch als Standquartier) wählt, wird durch seine spätere kartographische Tätigkeit nicht zureichend erklärt. Eine in der Sammlung von Auszügen aus dem k. und k. Reichs-Finanzarchiv im V. Jahrbuch d. K.-S. d. allerh. Kaiserhauses (1887) versteckte Urkunde (No. 4473), die sich wie ein Kommentar zu der vielerörterten Neudörfferstelle liest, scheint das Rätsel zu lösen:

1534 October 20, Wien. König Ferdinand I. ertheilt dem Peter Reicher, Bürger zu Laibach, auf dessen Bitte die Bewilligung, „das plei zu pulfer zu prennen und daraus die schönnen saubern und wollgezierten gemalten scutelln, Khrueg und ander dergleichn geshier, wie man dieselben zu Venedig zu machen phligt, in unsern landen und gebieten, nämblichen zu Triest oder ander orten nahend bei dem meer machen zu lassen, dieselben auch allenthalben in und aus unsern landen verfüern,

4) Bergmann, a. a. O.

5) Vgl. Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, S. 309 Anm.

Digitized by Google

verkaufen und vertreiben" zu dürfen, „doch gegen bezallung der meut, zöll und anders, so gewöndlich darvon zu thain geburt". In Anbetracht seiner gemachten Ausgaben, „so ime in anfang auf die verlegung solchs pulfermachen mit bestellung der maister und in ander weg auflaufen wierdet", ertheilt er ihm die besondere Gnade, „das innerhalb zehen jaren in zwainzig meilen wegs weit und preit, der enden er solch arbait machen lässt, sonst niemands allain ime angezaigt pulfer zu prennen oder dergleichen gattung machen ze lassen" zugelassen werden solle.

Also ist Hirschvogel als „Meister" d. h. als Majolikamaler von Peter Reicher nach L. engagiert worden? — Man könnte einwenden, daß der Laibacher Betrieb sich vielleicht gar nicht mit der Fabrikation von Majoliken beschäftigte[6]), sondern emaillierte Kupferwaren in der Art der sogenannten venetianischen herstellte. Das einzige Datum, das wir in dieser Gattung kennen, auf einem Stück aus der Sammlung Gustav v. Rothschild (vgl. Labarte, Histoire des arts industriels 1875 III, p. 231) ist aber sehr viel früher: 1502. Solches Emailgeschirr dürfte 1534 kaum mehr ein moderner Artikel gewesen sein. Es ist doch wohl bei den saubern scutelln an breitrandige Wappenteller u. s. w. aus der von uns nach Pazaureks Vorgang schon indirekt zu Hirschvogel in Beziehung gesetzten österreichischen Gruppe zu denken. Das in der erwähnten späteren Marke (Jännicke M. V. 247) enthaltene R würde der Annahme nicht entgegenstehen. Sonderbar bleibt allerdings, daß von den Bestandteilen des Glasurpulvers das Blei und nicht der Zinnzusatz genannt ist. Aber diese Verallgemeinerung kann auf einem Irrtum der in technischen Fragen schwerlich bewanderten Kanzlei beruhen, wenn nicht gar der Fabrikant selbst in seiner Zuschrift, um sein Geheimnis zu verschleiern, sich so ausgedrückt hatte. — Peter Reicher mochte Hirschvogel zunächst auf die Dauer seines Privilegs verpflichtet haben. Jedenfalls fällt mit dieser die Zeit von H.'s Aufenthalt in L. ungefähr zusammen.

IX. 1543 ist H. wieder in Nürnberg und veröffentlicht seine Zirkelkunde. Das, wie es im Vorwort heißt, zum Dienste der freien Kunst wie des Kunstgewerbes („vielen Künstlern, fürnemblich den Mahlern, Bildhauern, Goldtschmieden, Seydenstickern, Steinmezen, Schreinern und auch allen andern") bestimmte Werkchen[7]), dessen Illustrationen zum großen Teile Kreiskonstruktionen darstellen, ist „Nürnberg den ersten April Anno 1543" datiert. Das Titelblatt zeigt einen Polyeder, der von dem Spruch „Spero Fortune Regressum" (Ich hoffe des Glückes Wiederkehr) kreisförmig umschrieben ist. Auf dem Polyeder sitzt eine Eule: Wie ein Resultat von Hirschvogels Besuch in Nürnberg 1543 erscheinen im folgenden Jahre — gleichsam eine keramische Nutzanwendung der „Geometrie" — die von uns der Nickel'schen[8]) Werkstatt zugewiesenen Ringflaschen.

6) Daß es sich etwa gar um Glasfabrikation handeln könnte, ist ausgeschlossen. Man vergleiche den Wortlaut der gleichzeitigen Urkunden (11. Jahrb. d. K. S. d. allerh. K.) betreffs Wolfgang Vitls Fabrikation von venetianischem Glas in Hall. Eine Glashütte bestand damals auch in Laibach. Als Besitzer derselben erscheinen im August 1534 Veit Kissl und Hans Weilheimer. (a. a. O. Nr. 1969).

7) Vgl. Bibliothek des German. Mus. Nr. 38, 796.

8) Der erwähnte Nürnberger Goldschmied Balthasar Nickel war (1540) Hoflieferant Ferdinands I. Vgl. VII. Jahrbuch Nr. 4805, 4806.

Digitized by Google

X. Das Datum 1544 steht auch auf einem Albarello im städtischem Museun in Ulm, auf den mich Max Sauerlandt aufmerksam machte mit Rücksicht auf die Möglichkeit eines schwäbischen Ursprungs der ganzen Gruppe. Über die Provenienz dieses kleinen Topfes, der mir nach Technik[9]) und Dekor durchaus mit den Eulen, Ringflaschen u. s. w. zusammenzugehören scheint, konnte ich nur noch folgendes ermitteln. Das Stück kam 1850 an den Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben als Geschenk eines Vereinsmitgliedes, des Münstermeßners Kast (vgl. Verhandlungen des Vereins u. s. w., VII. Bericht, Ulm 1850, S. 15). Die Witwe des Geschenkgebers, die noch, in Reutlingen, lebt, gab mir die Auskunft: „Mein sel. Mann hat mir über die Existenz dieses Glases (gemeint ist der Albarello) gesprochen. Es wurde sehr wahrscheinlich auf dem alten Markte (in Ulm) erworben. Von den Verkäuflern, bei denen man es vielleicht hätte erfahren können, lebt aus selbiger Zeit niemand mehr".

XI. Es wäre trotz gewisser Bedenken dringend zu wünschen, daß einmal eine Leihausstellung „Cisalpine Fayencen des 16.—¼17. Jahrh." zustande käme, wenn auch nur für wenige Tage. Denn nur durch den unmittelbaren Vergleich können die schwebenden Fragen ernstlich beantwortet werden.

9) Der Hamburger Teller (m. weibl. Brustbild wie der Albarello) ist, wie ich jetzt sehe, der in Nürnberg „gefundenen" Schüssel von 1593 (vgl. Essenwein a. a. O., wo zwischen „gefunden" und „von [hiesigen] Händlern erworben" unterschieden wird) technisch (Rückseite) sehr ähnlich

Digitized by Google

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

W. M. Schmid, Altertümer des bürgerlichen und Strafrechts, insbesondere Folter- und Strafwerkzeuge des Bayerischen Nationalmuseums. 1908. (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. VII. Band.)

Dem Bestreben, die Schätze des Bayerischen Nationalmuseums der Wissenschaft und der Allgemeinheit nutzbar zu machen, verdanken wir diesen Katalog. Schmids Arbeit löst den alten Führer von K. A. Bierdimpfl (1882) ab, ist aber in jeder Beziehung eine neue und selbständige Durchforschung des Gebietes, die auch äußerlich in einem viel stattlicheren, reich mit Bildern geschmückten Gewande erscheint.

Der Verfasser beginnt mit einer kurzen, vielleicht etwas gar zu knappen Skizze des germanischen Rechtswesens. Größere Ausführlichkeit hätte ihm hier die Scheidung gemeingermanischer und frühmittelalterlicher Institutionen erleichtert, ja geradezu an die Hand gegeben, z. B. hinsichtlich des Gottesurteils, dessen Wesen in der germanischen Zeit ein anderes war als in der fränkischen und nachfränkischen, oder in der Frage der Verstümmelung, die die Urzeit nicht kennt und die erst unter dem mildernden Einfluß der Kirche als gelegentliche Ablösung des Todesurteils aufkommt. — Weiterhin verfolgt Schmid die Aufzeichnung der einzelnen Stammesrechte im 13. Jahrh. bis zur Bamberger Halsgerichtsordnung von 1507 und der auf ihr fußenden Constitutio Criminalis Carolina von 1533, und mit Recht betont er, daß bereits in den ältesten Sammlungen sich Spuren des römischen Rechts finden, das auf dem Wege des kanonischen Prozesses sich langsam Boden eroberte. Die Aufzeichnung der Stammesrechte bedeutete nochmals ein energisches Zusammenraffen der germanischen Rechtsbegriffe, aber im Grunde bezeugen systematische Sammlungen doch immer, daß etwas verloren geht. So war es im 9. Jahrhundert, als Karl der Große die absterbenden Heldenlieder aufschreiben ließ, so im 14., als die großen Sammelhandschriften des Minnesangs entstanden, und so war es auch im 13., als Eike von Repgow den Sachsenspiegel schrieb. Die eigentliche Zeit des sieghaften Eindringens des römischen Rechtes ist aber erst das 15. Jahrhundert: der Boden ist ihm bereitet durch das kanonische Recht; dem Volk ist es willkommen, da es die Standesunterschiede aufhebt und durch einen geschulten Richterstand eine gleichmäßige Ausübung gewährleistet; dem Richter selber geht es mehr an die Hand, da es detailliert fertig ist und nicht erst „gefunden" zu werden braucht; und zu dem allem gesellte sich bald die Autorität, mit der die wiederaufsteigende Antike die Gemüter umfing.

Mit dem römischen Recht aber drang ein unheimlicher Gast in das deutsche Gericht ein, und das führt Schmid auf sein eigentliches Thema: die Folter. In sehr beschränktem Maß scheint sie bereits den Germanen geläufig gewesen zu sein, als Prügelstrafe, gegenüber dem Unfreien. Ihre furchtbare Entwicklung beginnt aber erst mit dem 14. und 15. Jahrhundert und sie erreicht ihren Höhepunkt in dem in jeder Beziehung maßlosen 17. Jahrhundert. Die beiden aus dem Kriegstumult geborenen Romane, der Simplicius Simplicissimus und der Philander von Sittewalt, bewahren das grausame Abbild jener Zeit. Milderung brachte hier erst das kluge 18. Jahrhundert, allen voran Preußen, dessen König 1740 die Folter abschaffte; Bayern folgte erst 1806.

Schmid berichtet in kurzer, aber sehr instruktiver Weise über die verschiedenen Arten der Tortur, und geht dann auf die „Lebensstrafen" über, die bei schweren Verbrechen stets mit Foltern verbunden wurden. Leichtere Vergehen wurden mit „Leibesstrafen" geahndet und in ihnen suchte die mittelalterliche Rechtspflege, von einem starken Wirklichkeitssinn geleitet, überall das Glied zu treffen, mit dem gesündigt war: der Gotteslästerer verlor die Zunge, der Dieb die

Digitized by Google

Hand, der Meineidige die Schwurfinger. Dieser Zug nach dem Symbolischen hat in das Kapitel der „Ehrenstrafen" denn auch einiges gebracht, was uns die mittelalterliche Rechtspflege in hellerem, oft genug humoristischen Lichte erscheinen läßt; so die Schandlarven, die dem Delinquenten, während er am Pranger stand oder durch die Straßen geführt wurde, vors Gesicht gebunden wurden. In ihrer fabelhaft grotesken Bemalung und Ausstattung mit Teufelshörnern, Hängezungen und Schweinsrüsseln waren sie „gewissermaßen eine Projektion der Gesinnung des Verbrechers, ein Bild seines Vergehens, das manchmal eigens beigeschrieben wurde." — Mit einem kurzen Blick auf den ehrlosen, aber einträglichen Stand des Henkers, dem erst das Zeitalter der französischen Revolution seine Bürgerrechte zurückgab, und auf die Hexenprozesse, die in Bayern eine verhältnismäßig geringe Rolle gespielt haben, schließt der Verfasser seine inhaltreiche Einleitung.

Der Hauptteil des Katalogs dient der Beschreibung der Objekte selber. Folterinstrumente, Strafwerkzeuge, Gesetzbücher u. s. w. in Druck und Handschrift, Tatbestandszeichen, Rechtssymbole, klösterliche Bußgeräte und Keuschheitsgürtel werden kurz beschrieben und, was bei den Münchner Katalogen jetzt in so dankenswerter Weise in den Vordergrund tritt, durch zahlreiche Abbildungen vor Augen geführt. Den Beschluß des instruktiven Büchleins bildet ein Verzeichnis der Waffenschmiedsmarken, die auf den Richtschwertern der Sammlung vorkommen.

H. Stierling.

Dr. Max Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts. Mit 38 Abbildungen. München 1907. Verlag von Georg D. W. Callwey.

Ein wenig bearbeitetes Gebiet der Kunstgeschichte wird hier mit Energie und gutem Erfolg in Angriff genommen. Der Verfasser konstruiert sich zunächst die Methode der Untersuchung und wendet sie konsequent an. Er geht dabei vom Wesen des Porträts aus. „Das Wesen des Porträts ist die Ähnlichkeit, die Übereinstimmung zwischen Original und Abbild in Merkmalen." Leider ist dieser Satz, so allgemein aufgestellt, nicht richtig. Ähnlichkeit ist eine Grundforderung, welche an jedes gute Porträt gestellt werden muß, aber sie erschöpft nicht dessen Wesen. Gerade die höchsten Leistungen der Porträtkunst gehen über die objektiv richtige Wiedergabe der Formen hinaus, sie suchen die Individualität durch Konzentration und Modifikation der Formen bestimmter und lebendiger darzustellen als dies in noch so genauer Wiedergabe der äußeren Formen möglich wäre. Paradox ausgedrückt kann man sagen, ein Porträt kann einem Menschen ähnlicher sein, als sein eigenes Gesicht. Andererseits können stilistische Bedingungen oder stilistische Moden den Ähnlichkeitsgehalt des Porträts nach der negativen Seite beeinflussen, so daß das Individuelle gegenüber dem Typischen oder Konventionellen zurücktritt. In beiden Fällen können Werke entstehen, welche nicht nur als Kunstwerke, sondern als Porträts sehr hoch, ja höher stehen, als solche, welche die äußeren Formen ganz exakt wiedergeben. Tizian und Rigaud sind größere Porträtisten als Denner. Auch die weitere Definition von Ähnlichkeit als Übereinstimmung von Original und Abbild in Merkmalen ist unzureichend. Kemmerich wird auf sie durch die Beobachtung geführt, daß in den Anfängen des Porträts erst ein oder wenige Merkmale gegeben werden. Aber ein Porträt kann alle einzelnen Gesichtsteile richtig wiedergeben und doch der Forderung der Ähnlichkeit nur wenig entsprechen, wenn die Teile nicht in richtigem Verhältnis und in richtiger gegenseitiger Lage stehen. Das Porträt ist nicht eine Summe von Merkmalen, sondern, wenn das mathematische Bild beibehalten werden soll, ein Integral. Eine Untersuchung, welche das Wesen des Porträts in die Ähnlichkeit verlegt und Merkmale addiert, läuft Gefahr, im Ikonographischen stecken zu bleiben.

Kemmerich ist dieser Gefahr nicht ganz entgangen. Seine Methode leistet Gutes für die Untersuchung der Anfänge der Bildniskunst, sie wird auf deren Höhe versagen. Denn wenn er meint, in den Zeiten der Reife komme es im Gegensatz zu den Frühzeiten darauf an, die konventionellen, nicht individuell beobachteten oder nach einem Schönheitsideal verbesserten Momente hervorzuheben, so wird sich zeigen, daß damit nicht sehr weit zu kommen ist. Kemmerichs Bestreben geht dahin, das Porträt aus der Sphäre der ästhetischen Schönrednerei zu befreien und annähernd exakter Messung zu unterziehen. Ich fürchte, die künstlerische Seite der Aufgabe kommt dabei zu kurz.

Dies zur Begründung meiner abweichenden Grundauffassung. Lassen wir sie in der Folge bei Seite und sehen was der Autor mit seiner Untersuchung erreicht.

Wichtig ist zunächst der Nachweis, daß die Anfänge individueller Menschendarstellung bis in die primitivsten Kunststufen zurückgehen. Diese primitiven Zeichner begnügen sich allerdings mit der formal mangelhaften Andeutung eines oder weniger äußerlicher Merkmale, während die Gesamterscheinung dem Urbild in keiner Weise entspricht, und man mag mit Recht Bedenken tragen, solche Darstellungen als Porträts zu betrachten, aber den Keim, aus welchem das Porträt erwächst, enthalten sie gewiß.

Für die Anfänge der Bildniskunst bei den germanischen Völkern wäre mehr als geschehen ist zu beachten gewesen, daß sie nicht autochton, sondern in hohem Grade von der byzantinischen Kunst abhängig ist, und daß gerade die Herrscherbilder diese Abhängigkeit in formaler und technischer Hinsicht am deutlichsten zur Schau tragen. Die eingehendere Berücksichtigung dieses Verhältnisses hätte die Erklärung für die auffallende Tatsache ergeben, daß die Porträtfähigkeit von den Zeiten der Karolinger zu denen der Salier nicht zu-, sondern abnimmt.

In sehr gründlichen Einzeluntersuchungen führt Kemmerich den Nachweis, daß die Fähigkeit, eine Person charakteristisch darzustellen, schon in der karolingischen Zeit vorhanden war. Die Charakteristik ist nicht eindringend, genügt aber, um die Person objektiv kenntlich zu machen, nicht allein durch die Wiedergabe einzelner Merkmale, sondern auch durch deren annähernd richtige Kombination. Unter den Ottonen und noch unter Heinrich II. bleibt die Bildniskunst ziemlich auf gleicher Höhe. Es ist die Zeit engen Zusammenhangs der abendländischen Kunst mit der byzantinischen. Diese Abhängigkeit gewährt eine gewisse Höhe des technischen Könnens, zu dem schulmäßig erlernten treten eigene Beobachtungen. Mit dem Nachlassen der byzantinischen Tradition um die Mitte des 11. Jahrhunderts tritt ein Rückgang auch der Porträtfähigkeit ein, der wohl weniger eine Folge oberflächlicherer Beobachtung als geringeren technischen Könnens ist. Im 12. Jahrhundert folgt ein erneuter Aufschwung der Malerei. Die Tradition ist nicht abgerissen, aber sie tritt gegenüber dem eigenen Können zurück, eine selbständige deutsche Kunst ist erwacht. In der Buchmalerei setzt ein neuer zeichnerischer Stil ein. Die dieser Stilepoche angehörigen Porträts zeigen schon eine achtenswerte Kraft der Individualisierung, aber eine volle Porträtmäßigkeit wird noch nicht erreicht.

Mit dem Beginne des 13. Jahrhunderts schließen Kemmerichs Untersuchungen. Ihr wichtigstes Ergebnis ist, daß das Bestreben und die Fähigkeit, das Bild eines Menschen individuell zu gestalten, wenn auch in beschränktem Maße, schon in den frühesten Zeiten der deutschen Kunst vorhanden ist. Eine Fülle von Beobachtungen über die Ansprüche, welche zu verschiedenen Zeiten an ein Porträt gestellt werden, über die Reihenfolge, in welcher die Merkmale beobachtet und wiedergegeben werden u. a. ist da und dort eingestreut. Es ist eine sichere Grundlage geschaffen, auf der weiter gebaut werden kann. Möge die verdienstvolle Arbeit bald eine Fortsetzung finden. Bezold.

Geschichte der Familie Vogtherr im Lichte des Kulturlebens. Herausgegeben von Dr. Friedrich Vogtherr, Kgl. Bezirksamtsassessor. Zweite vermehrte und illustrierte Auflage. Ansbach, Kommissionsverlag von Fr. Seybold's Buchhandlung. 1908. 175 S. 8.

Schon als Student war Dr. Vogtherr, angeregt durch eine bekannte Äußerung W. H. Riehls, der Geschichte seiner Familie nachgegangen und ein Büchlein, das er 1892 als „Chronik der Familie Vogtherr" im Selbstverlag erscheinen ließ, hatte bereits eine erstaunliche Menge gesicherten Materials unter Dach bringen können. Diese Chronik wurde zur Grundlage für weitere Forschungen, die im Laufe der Jahre aus dem bescheidenen Buche von damals ein fast völlig neues werden ließen. Verfasser wie Verleger haben ein Übriges getan, so daß bereits beim Durchblättern dieser 2. Auflage das Interesse und ein gewisses Behagen auch bei dem erwacht, dem die „Genealogia Vogtherorum" das nicht bedeuten kann, was sie ihrem pietätvollen Erneuerer geworden ist. Dieser wird es keinem verübeln, wenn er die mannigfachen Verzweigungen und Verästelungen des Stammes nicht mit solcher gespannter Aufmerksamkeit zu verfolgen vermag wie der getreue Chronist des eigenen Geschlechts es tut. Erwarten aber darf er, daß wir gerade an dieser Familiengeschichte nicht zu rasch vorübergehen. Finden sich doch unter den Ahnen dieses Geschlechts, inmitten der natürlicherweise vorhandenen Menge von Gestalten mehr alltäglichen Gepräges eine auffallend

Digitized by Google

große Zahl überragender Persönlichkeiten, deren Schaffen und Wirken auch unserer Zeit unverloren ist. Der Fleiß des Familienforschers hat nicht geruht, bis die nachgedunkelten Bilder wieder durchaus in alter Frische vor Augen standen. Ein paar wirkliche Charakterköpfe sind darunter: Da ist der Stammvater der Vogtherrn, der geb. Häller und spätere kampfgemute „Reformator von Feuchtwangen" Georg V. (1487—1539), dann der 1536 verstorbene Hofaugenarzt des Augsburger Bischofs Christoph v. Stadion, Bartholomäus V., vor allem aber der bekannte Straßburger Maler, Formenschneider, Buchdrucker, Augenarzt und Dichter Heinrich Vogtherr der Ältere (1490—1556, des gen. Georgs jüngerer Bruder). Ihm ist die ausführliche Biographie auf S. 60—82 gewidmet. Beigegebene Kunstbeilagen (S. 62/63 ff.) geben Proben von dem künstlerischen Schaffen dieses Meisters. In des Vaters Fußstapfen folgte sein gleichnamiger Sohn (1513 bis 1568). Auch ein Enkel, Hans Jakob und ein Urenkel Johannes sind Maler (in Ingolstadt) geworden. Ein anderer bemerkenswerter Künstler aus der Vogtherrschen Familie ist der Augsburger Goldschmied und Kupferstecher Clemens Vogtherr (1608—1687), über den S. 57 ff. das über ihn bekannt Gewordene zusammengestellt wird.

Das Buch, das — ein Hauptvorzug — bestrebt ist, die Beziehungen des Einzelnen zu der Gedankenwelt und den Geschehnissen seiner Zeit nirgends außer Acht zu lassen, weiß noch von vielen interessanten Trägern des Namens zu berichten. Wir müssen aber auf ein weiteres Herausheben verzichten und im übrigen auf das Werkchen selbst verweisen.

Auf schwankendem Boden bewegte sich der Verfasser mit seinen Aufstellungen über die adelige Abkunft der bürgerlichen Familie Vogtherr als vorgeblicher Nachkommen der Herren v. Vogtsberg (Schloß Vogtsberg bei Plauen i. V.). Dr. Vogtherr scheint tatsächlich überzeugt von der Echtheit einer Jahrhunderte lang weitergegebenen Überlieferung, die er, was menschlich wohl begreiflich, nicht gerne über Bord werfen wollte. Allein der Versuch, den Vogtherrschen Stammbaum an jenes plötzlich vom Schauplatz der urkundlichen Geschichte abtretende Geschlecht zu knüpfen, gewinnt kaum an Wahrscheinlichkeit durch den Nachweis, daß schon im 17. Jahrhundert (das in solchen Dingen ebenso erfinderisch wie leichtgläubig war) Glieder der Familie mit diesen Vorstellungen sich getragen haben. Ernsthafte Betrachtung muß sich vielmehr sagen, daß nicht ein Fädlein wirklichen genealogischen Zusammenhangs das Diesseits geschichtlich begründeter Aufstellungen und ein Jenseits familiengeschichtlicher Spekulationen verbindet.

Im übrigen verdient das fleißige Buch, das viel mehr bietet, als der Titel einer Familienchronik erwarten läßt, alles Lob. H. H.

Wallfahrts-, Bruderschafts- und Weihe-Medaillen der gefürsteten Grafschaft Tirol und Vorarlberg. Von A. M. Pachinger. Wien, 1908. Verlag Dr. Rud. Ludwig. XII und 69 Seiten. gr. 8. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 4 Abbildungen im Texte.

Wallfahrts-, Bruderschafts- und Gnaden-Medaillen des Herzogtums Salzburgs. Von A. M. Pachinger. Wien, 1908. Verlag Dr. Rud. Ludwig. XIII und 61 Seiten. gr. 8. Mit 6 Lichtdrucktafeln.

Die beiden Arbeiten des bekannten Linzer Sammlers A. M. Pachinger wenden sich einem Spezialgebiet zu, das bisher von den Medaillensammlern und -kennern wenig gepflegt wurde, und sie zeigen, daß in der Tat die Weihmedaille, dies „jüngste Stiefkind der Numismatik", eine liebevollere und eingehendere Behandlung verdient, als ihr bisher zuteil geworden ist.

Kaum 50 Jahre sind vergangen, seit J. P. Beierlein mit seinen „Münzen der bayerischen Klöster, Kirchen, Wallfahrtsorte" die wissenschaftliche Beschäftigung mit den religiösen Medaillen als einen eigenen Zweig der Numismatik ins Leben rief und damit gleichzeitig eine reiche und nachhaltige Anregung für die Sammlertätigkeit gab. In der Folge entwickelte sich eine, wenn auch nicht umfassende, so doch immerhin wertvolle Spezialliteratur, aus der vornehmlich des Augsburgers J. M. Friesenegger treffliches Werk über die Ulrichskreuze hervorgehoben sei. A. M. Pachinger, derzeit wohl der beste Kenner dieser Medaillengattung, ist, wohl indirekt, ein Schüler Beierleins; er hat seine ihm aus einer bewunderungswürdigen Sammlertätigkeit erwachsenen Kenntnisse durch eine interessante, später durch einen Nachtrag vervollständigte Abhandlung über die Arbeiten von Peter und Paul Seel der Allgemeinheit zugänglich gemacht, der rasch ein umfassender Nachtrag zu den Werken Beierleins und seines Nachfolgers Friedrich Och über die kirchlichen Medaillen Bayerns folgte. Aus seiner eigentlichen Domäne, der Weihmedaille der

österreichischen Kronländer, gab er zuerst ein Bändchen „Wallfahrts- und Weihe-Münzen des Erzherzogtums Österreich ob der Ems", das 1904 erschien.

Wie aus den älteren Arbeiten Pachingers, so strömt auch aus den beiden vorliegenden Abhandlungen eine reiche Fülle neuen Materials; sie bieten trotz ihrer topographischen Begrenzung einen überaus klaren und interessanten Überblick über eine Kulturerscheinung, deren Eigenart Pachinger in den die Kataloge einleitenden und schließenden Worten trefflich gekennzeichnet hat; es ist das kulturelle Moment, nicht das künstleris he – denn künstlerisch sind dies Erzeugnisse von wenigen Ausnahmen abgesehen, meist unbedeutend und unbefriedigend —, das den Wert der Weihmungen ausmacht. Ebenso verdienen Pachingers äußerst prägnant und genaue katalogisierende Beschr ibungen der einzelnen Stücke, nicht minder aber auch seine historisch-topographischten Angaben alle Anerkennung. Auch die guten Reproduktionen in Originalgröße, die den Wert der Bücher für vergleichende Studien erhöhen, seien rühmend erwähnt. Hoffentlich verwirklicht sich bald Pachingers Absicht, eine vollständige Zusammenstellung aller derartiger Medaillen von Österreich-Ungarn zu bringen. Dr. W. Josephi.

Digitized by Google

NEUENTDECKTE ARBEITEN VON VEIT STOSS.

Von Dr. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit 2 Tafeln.)

1. Das Verkündigungsrelief in Langenzenn.

In der entwicklungsmäßigen Darstellung der künstlerischen Tätigkeit des Nürnberger Bildschnitzers Veit Stoß, wie sie Berthold Daun in seinen beiden Arbeiten über den Meister[1]) unternommen, klafft eine bislang noch nicht geschlossene Lücke, welche den Zeitraum zwischen den Jahren 1507—08 und 1517—18, mithin ein volles Dezennium umfaßt. Es war Daun nicht gelungen, für diese doch immerhin beträchtliche Spanne Zeit geschichtlich beglaubigte, bezeichnete oder datierte Werke des Künstlers nachzuweisen. Und doch spielen zehn Jahre in dem psychologischen Fortschreiten eines bedeutenden Meisters eine Rolle, in Sonderheit aber bei Veit Stoß, der namentlich in seiner späteren Schaffensperiode deutlich fühlbare starke Wandlungen durchmachte. Sie beginnen beim Schwabacher Hochaltar und finden ihren konkretesten Ausdruck in dem ehemaligen Hochaltar der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, der gleichzeitig ihren Abschluß bezeichnet. Diese Lücke mit einer bezeichneten und datierten Arbeit ausfüllen, ist darum nicht gleichbedeutend mit einer bloßen Erweiterung des bislang bekannten Denkmälerbestandes, sondern schließt zugleich einen willkommenen Beitrag zur Klärung des Wesens der späteren Kunst des Veit Stoß in sich. Wenn mir heute eine Vermehrung seines Werkes in diesem Sinne möglich ist, so verdanke ich dies einer Entdeckung, die ich unlängst bei einem Besuche der Stadtpfarrkirche zu Langenzenn in Mittelfranken machte. Ich fand dort in der südöstlichen Ecke des nördlichen Seitenschiffes, eingefügt in das größere Mittelstück eines der Wand vorgebauten, in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts von J. Schiemer aus Nürnberg renovierten Sakramentshäuschens, ein in Sandstein gearbeitetes Verkündigungsrelief, das mich auf den ersten Blick als der Art des Veit Stoß auf das engste verwandt anmutete. Eine nähere Prüfung förderte die Jahrzahl 1513 und schließlich auch das Zeichen des Meisters zutage.

Der heutige Standort des Reliefs ist nicht der ursprüngliche. Früher soll es an einem der Rundpfeiler der Kirche seinen Platz gehabt haben. Seine Form fände dadurch eine ungezwungene Erklärung, sitzt es doch nicht mit gerader Stirnfläche in

1) Berthold Daun, Beiträge zur Stoß-Forschung. Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1903; Künstler-Monographien von H. Knackfuß, Bd. LXXXI: Veit Stoß von Berthold Daun, 1906. Ich bezeichne der Kürze halber das erstgenannte Werk: Daun, Beiträge, das letztgenannte: Daun, Künstler-Monographie.

Digitized by Google

der Mauer, sondern tritt es vielmehr als Abschnitt eines Kreissegments um 8,5 cm aus der Wandflucht heraus, in Dreiviertelplastik aus einem 0,81 m hohen und 0,61 m breiten Block grauen Sandsteins gearbeitet. Schon ein flüchtiger Blick lehrt, daß es zu seiner Umrahmung nicht in organischer Beziehung steht. Diese hat die Form eines spätgotischen Architekturaufbaues, der von Strebepfeilern begleitet und von einem hohen Wimperg mit freiragenden Fialen beiderseits bekrönt wird. Der Scheitel der Nische enthält unmittelbar oberhalb unseres Reliefs in plastischer Arbeit über einem Kreuznimbus das Haupt Christi.

Die Reliefplatte wird durch ein in seinem oberen Teil freistehendes Säulchen in zwei Hälften geteilt, die beide im flachen Rundbogen geschlossen sind. Die linke ist durch das herabhängende Gewölbe als Innenraum charakterisiert, während die rechte den Abschnitt unmittelbar vor dem Hause in sich begreift. Durch die zwiefache Anwendung des Rundbogens, der ja im rechten Teil ebenso gut hätte fehlen können, dessen der Meister aber aus rein künstlerischen Gesichtspunkten bedurfte, wurde eine äußerst harmonische Abrundung des Ganzen erzielt. Die Hälften sind nicht gleich. Die linke übertrifft die rechte an Breite.

In der linken Hälfte nun, in dem als Zimmer gedachten Raum, kniet dicht neben der abschließenden Laibung die Jungfrau Maria (Taf. IX). Sie ist dem Beschauer fast en face zugewandt. Ein um den Oberkörper enganschließendes, um die Hüften energisch gegürtetes Gewand umhüllt den Körper. Über ihm lagert der weite Mantel, der auf den Schultern glatt aufruht, um sich nach unten zu kühn gedrehten, jedoch großzügig angelegten Windungen zu entwickeln. Nach rechts hin flutet er in der für Veit Stoß so bezeichnenden Art zunächst als stark plastisch herausstehendes Gewandstück ohne weitere Gliederung herab, dann aber schwingt er sich in lebhafter gebauschter S-Linie über den Boden hinweg nach dem Sockel des Mittelsäulchens herüber. Über dem Schoß tritt das Untergewand mit röhrenartigen Parallelfalten kräftig hervor, gezwungen durch die Einschnürung um die Hüfte. Das oval geformte, etwas pausbäckige Antlitz ist über einem ausnehmend hohen Hals geradeaus gerichtet. Leider ist es nicht ganz intakt auf uns gekommen. Vielleicht hat es bei der letzten Renovation, bei der das Relief von dem über ihm lastenden Farbanstrich befreit wurde, gelitten. Doch ist noch deutlich erkennbar, daß die Augen in verhaltener Ergebung geschlossen, daß die auf einander gepreßten Lippen durch leichtes Heraustreten betont sind, und daß das Kinn in feiner plastischer Rundung hervorgearbeitet ist. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und wallt in korkzieherartig gewundenen Strähnen zu beiden Seiten über die Schultern herab. Über der rechten teilt es sich in zwei Strähnen, von denen die eine über der Brust, die andere über der äußeren Körperlinie bis weit über die Hüften herabläuft.

Die vorgestreckte Linke hält mit stark abgespreiztem, zierlich geformtem Daumen ein aufgeschlagenes Buch, auf dessen linker Hälfte die zum Arm im rechten Winkel gestellte rechte Hand aufruht. Rechts von Maria liegt auf dem Betpult neben der Fensterbrüstung ein dickleibiges, geschlossenes Buch.

Wie bereits bemerkt, steht das Trennungssäulchen in seinem oberen Teil frei. Es dient hier zugleich als Begrenzungspfosten für das Fenster, durch das von rechts her der Engel mit der frohen Botschaft hereinschwebt. Ich gebrauche das Wort „hereinschwebt" mit Absicht; denn tatsächlich ist es dem Künstler gelungen,

Digitized by Google

den Eindruck des freien Schwebens im Luftraum hervorzurufen. Alles ist an dem Figürchen in nicht rastender, jedoch nicht unruhiger Bewegung. Der Engel hat sich gerade vom Himmel herabgelassen, um nun bei dem Gruß eben ein wenig still zu verharren. Noch flattern, von der nach oben strebenden Luft bewegt, die Enden des langen Gewandes empor. Wenn man so sagen will, tritt der Verkündigungsengel als Brustbild durch das Fenster in den Innenraum hinein, während sich der übrige größere Teil seines Körpers noch draußen befindet. Das Trennungssäulchen schließt mit der linken Schulter und dem linken Ellenbogen gerade ab. In dem leider lädierten Antlitz — die Nase ist fast ganz abgeschlagen — liegt die Gebärde des Sprechens, verstärkt durch die beteuernd erhobene Rechte. Der Mund ist leicht geöffnet. Die oberen Augendeckel sind tief über die kugelig markierten Pupillen herabgezogen. Das volle Lockenhaar, das über der Stirn von einem Kranz zusammengehalten wird, weht, beiderseits reichlich abstehend, über den Rücken nach hinten herab. Die Linke hält den schriftbandumwundenen Stab. Der Körper des Engels ist von einem weiten, um die Hüften gegürteten Gewand umschlossen, das aber noch um ein gut Teil über denselben hinausreicht. Um die Oberschenkel schmiegt es sich, diese deutlich durchschimmern lassend, knapp an, dann folgt es der Biegung des Kniees im rechten Winkel nach oben, um hier, wie vom Sturmwind getrieben, durch nichts behindert emporzuwirbeln. In grandiosem Schwung weht es nach links herauf, um dann zu der für Veit Stoß so bezeichnenden S-Linie umzubiegen. Ich wiederhole: trotz des Stillstandes im Fluge atmet alles an diesem kleinen Figürchen Leben und Bewegung. Von mächtigen Schwingen getragen, naht es durch das Fenster der in Ergebung staunenden Jungfrau, die sich noch nicht zu fassen weiß. Selten ist es Veit Stoß gelungen, das Wunder der Verkündigung so intim darzustellen, als es hier geschehen ist; selten hat er tiefe Bewegung und seelische Erregtheit trotz aller Freiheit im einzelnen in solch edler Mäßigung zum Ausdruck zu bringen gewußt wie hier. Es ist offenbar, daß diese Arbeit für das Verständnis seines inneren Wesens und damit seiner Kunst von Bedeutung ist.

Ein stummer Zeuge wohnt dem Vorgang bei, in frommer Scheu dem Wunder zuschauend. Es ist die Stifterin, die als kleines Figürchen rechts unten kniet. Ihr Antlitz ist nach dem Fenster emporgerichtet. Ein Kranz hält über der Stirn das Haar zusammen, das in reichem Gelock weit über den Rücken herabflutet. Die Unterarme fehlen heute, doch deutet die ganze Haltung darauf hin, daß sie ursprünglich mit betend zusammengelegten Händen erhoben waren, wie dies übrigens bei Stifterdarstellungen traditionell ist. Der Körper ist von einem weiten Gewand umschlossen, das mit den Unterarmen beiderseits emporgerafft ist. Zu den Füßen der Stifterin lehnen zwei Wappenschilde, von denen das eine einen schreitenden Löwen mit erhobener rechter Vordertatze, das andere eine fünfteilige Rose in leichtem Relief zeigt. Wir haben es also mit einer Angehörigen des Geschlechtes derer von Wildenfels zu tun, über deren Wappen sich bei Wiguleus Hund, Bayrisch Stammenbuch I (1585), S. 371 folgender Vermerk findet: „Führen jetzt ein quartiert Wappen, Nemlich zu der Rosen ihrem alten Wappen ein weissen Löwen mit rother Zungen vnnd Klowen, in schwartzem Feldt. Oben auff dem Helm auch denselben Löwen in einer Kron auffstehend". Und er fährt dann (S. 372) fort: „In eim alten Wappen Büch find ich vnder den Fränckischen Herren: Wildenfelsz führen ein schwartzen Löwen mit

Digitized by Google

blawer Zungen vnd Kloen in gelbem Feldt, oben ein Stam von eim Paum, daran zu oberst ein schwartze Rosen mit eim gelben Putzn, vnd vier grünen Plätlen. Ich vermeyn sey alles eins". Das alte Wappen war also eine Rose; und so finden wir es bei Sibmacher II, 25, woselbst sie sich schwarz gefärbt von weißem Untergrund abhebt. Später wurde das Wappen vermehrt, und in diesem Zustand gibt es Sibmacher I, 31 wieder. Es hat zwei Helmziere, links den „Paum, daran zu oberst ein schwartze Rosen", rechts den halben weißen Löwen, der aus einer Krone aufsteht. Die Stifterin unseres Reliefs führte bereits das vermehrte Wappen, das hier aber nicht in seiner sonst gebräuchlichen Form im ganzen gegeben ist, sondern auf zwei Einzelschilden in seine Bestandteile zerlegt wurde. Es scheinen rein künstlerische Gründe gewesen zu sein, die Veit Stoß bestimmt haben, sich dieser sonst wohl wenig üblichen Darstellung eines Doppelwappens zu bedienen.

Wenn je eine Arbeit für Veit Stoß charakteristisch ist, so ist es diese. In allem, in sämtlichen Details trägt sie die Merkmale seiner Kunst. Das Persönliche seines Stiles tritt so greifbar zutage, daß sie auch ohne sein Zeichen als ein Werk seiner Hand erklärt werden müßte. Man möchte sich füglich darüber wundern können, daß sie bislang als ein solches nicht erkannt worden ist. Aber in der Kirche eines von Kunstforschern nur selten besuchten Ortes und noch dazu hier an versteckter Stelle befindlich, konnte sie leicht übersehen werden. Um so sicherer aber steht sie heute als eine eigenhändige Schöpfung des Meisters fest, trägt sie doch unten am Sockel des Trennungssäulchens sein Zeichen (Abb. 1). Aber sie ist — und das ist eben besonders wichtig — auch datiert.

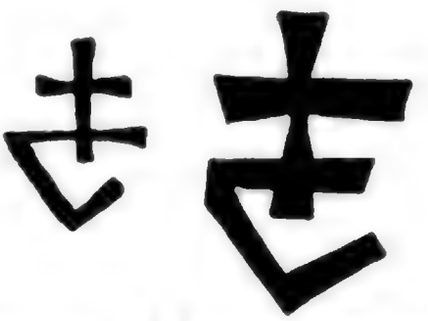


Abb. 1 u. 2. **Meisterzeichen des Veit Stoß am Langenzenner Verkündigungsrelief und am Altar der oberen Pfarrkirche in Bamberg.** Facsimile.

Wir haben es nicht mit einer Schöpfung monumentaler Art zu tun. Die Maße sind bescheiden, die Figuren klein und zierlich. Es ist ein Werk mehr intimen Charakters. Alles ist ins Kleine gearbeitet, aber dabei beherrscht von der hohen Ausdrucksfähigkeit eines tiefempfindenden Künstlers. Er operiert nicht mit frappierenden Überraschungen. Seine Komposition ist schlicht, aber dabei doch großzügig. Mit flotter Hand sind die Details bearbeitet, jedoch zugleich mit einer Sorgfalt, die sich eine peinliche Durchführung hat angelegen sein lassen. Nicht zu vergessen ist bei alledem, daß es sich um eine Arbeit in rauhkörnigem Sandstein handelt, der sich bekanntlich bei geringen Maßen nicht leicht so minutiös behandeln läßt als z. B. Holz oder ein anderes glattes Steinmaterial. Daher ist es auch gekommen, daß diese zierliche Arbeit nicht ganz unversehrt auf uns gekommen ist, und daß sie bei der ihr jüngst zuteil gewordenen Reinigung in besonders feinen Partien hat leiden müssen.

Digitized by Google

Wenn Berthold Daun (Künstler-Monographie S. 49) bei einem Vergleich zwischen Adam Kraft und Veit Stoß sagt: „Stoß kannte nicht den Seelenfrieden; nur den Sturm der Leidenschaft, der ihm so viel Unbequemlichkeit verursachte, wußte er auf seine Gestalten zu übertragen", so lehrt das Langenzenner Verkündigungsrelief, daß wir uns vor einer vollkommenen Verallgemeinerung dieser Aufstellung hüten müssen. Etwas dramatische Bewegung und Leidenschaftlichkeit ist ja auch hier vorhanden. Sie haftet dem Wesen des Meisters nun einmal an. Aber sie drängt sich gerade hier nicht herausfordernd vor; vielmehr ist sie durch eine weise Mäßigung in Schranken gehalten. Wohl lodert sie noch verhalten in Einzelheiten, aber sie bricht sich nicht ungestüm Bahn. Man kann hier kaum von drastischen Gebärden, von bewegtem Händespiel und übermäßiger Gefühlsäußerung reden. Bei aller Großartigkeit der Konzeption ist doch die idyllische Ruhe des Vorgangs das am meisten hervorstechende Element. Von der berauschenden Wirkung etwa des Krakauer Marienaltares finden wir keine Spur. Abgeklärte Ruhe, edle Schlichtheit in Komposition und Einzelausführung sind vielmehr für unser Relief bezeichnend. Die unruhige Gewandfülle des Krakauer Altares ist einer großzügigen Klarheit gewichen. Die Linienführung ist eine monumentale, die Szenerie fest in sich abgeschlossen. Eins aber ist auch hier auffällig, das ist das Bestreben, durch gedrehte Falten die leeren Zwickelflächen zu füllen. Allerdings geschieht auch dies in maßvoller Art, wobei mittelst der scharfgeschnittenen Randgliederung ein lebhafter Wechsel von Licht und Schatten hervorgerufen wird. Ein Meister von solch gewaltiger Persönlichkeit wird seine Eigenart nie ganz verleugnen. Durchgehende Züge bleiben trotz innerer Wandlungen stets bestehen. So hat Veit Stoß, obwohl der Stein als Material dem Künstler in seinem Ideenausdruck etwas Reserve auferlegt, auch hier die Technik des Holzbildners in virtuos freier Art auf den Stein übertragen, mit mächtigen Erhöhungen und Vertiefungen operierend. Die Stellung der rechten Hand der Maria, die nicht hält, sondern zu drückén scheint, findet sich schon beim Grabmal des Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki im Dom zu Gnesen, dessen Entstehungszeit von Daun um 1493 angenommen wird. (Siehe die Abbildung auf S. 18 in der Künstler-Monographie.) Man könnte weiter sprechen von dem Mund mit der kräftig markierten Unterlippe, dem vollgerundeten schlanken Hals und den tütenartigen Falten, welche Faktoren durch Dauns verdienstvolle Forschungen ja alle als für Veit Stoß charakteristisch bekannt sind. In einer Urkunde vom 1. Februar 1503 wird Veit Stoß „stainhauer oder pildschnitzer" genannt (Daun, Beiträge S. 12). Wo sich seine meisterhafte Technik so sehr offenbart und seine ihm besonderen Eigenheiten so deutlich zutage treten wie hier, müssen wir ihm unbedingt auch die eigenhändige Ausführung vindizieren. Schwerlich würde er sonst sein Zeichen angebracht haben.

Als datierte Arbeit geht unserem Relief vorauf der Schwabacher Hochaltar, der auf dem großen Bilde des seinen Mantel teilenden Martin auf dem rechten feststehenden Flügel die Jahrzahl 1506 trägt. Nach wiederholter eingehender Prüfung des Originals an Ort und Stelle muß ich den Ausführungen Dauns im großen und ganzen beipflichten. Auch stimme ich mit ihm darin überein, daß das obere rechte Relief der Auferstehung zu plump, zu schematisch und in den Gewandfalten zu unmotiviert ist, um vom Meister selbst herrühren zu können. Doch finde ich, daß das linke untere Relief der Ausgießung des heiligen Geistes zu weitgehende Verwandtschaften mit

Digitized by Google

des Meisters persönlicher Art hat, um die Annahme der Beihilfe eines Gesellen oder Schülers ganz rechtfertigen zu können. Die individualistische Behandlung der Köpfe ist mir hier auch zu weit gediehen. Ich neige darum der Ansicht zu, daß auch dieses Relief als eine eigenhändige Arbeit des Meisters anzusprechen sei. Überhaupt beruht die künstlerische Bedeutung des Altares — ich rede hier nur von den Schnitzereien — in den seitlichen Reliefdarstellungen. Das allerdings in der Auffassung der Zeit wurzelnde, übermäßig Repräsentative, das übertrieben Steife und Gespreizte, die im Vergleich zu der kalten, empfindungslosen Ruhe der Figuren viel zu weit entwickelte Behandlung der Falten und Gewanddrapierung im Mittelschrein ist hier einer verinnerlichten, zum Teil sogar idyllischen Ruhe in Bewegung und Ausdruck gewichen. Man betrachte nur die stille häusliche Zufriedenheit des Elternpaares, die mütterliche Glückseligkeit, die sich in den Mienen der Maria ausspricht, weiter die mannigfach variierte, herzliche Teilnahme, die sich in den Antlitzen der um die sterbende Gottesmutter versammelten Jünger kundgibt, weiter die freudig und zugleich staunend erregten Gesichter auf dem Relief der Ausgießung des heiligen Geistes und dann auch die weise Mäßigung in der Gewandbehandlung! Stoß ist hier ein anderer als in den Figuren des Mittelschreins. Stürmisch wogten in ihm auf- und niedergehende Gefühle. Er war im Kampf mit sich selbst. Er steht im Begriff, das übermäßig Dramatische in seiner Kunst abzustreifen und sich von jetzt ab mehr der Verinnerlichung in seelischer Beziehung zu befleißigen. Und gerade hierin liegen die Keime seiner späteren Kunst, deren erste Frucht das Langenzenner Verkündigungsrelief ist, und die schließlich ihren erhabensten Ausdruck in dem imposanten Altar der oberen Pfarrkirche in Bamberg finden. Allerdings haben die Schwabacher Reliefs letzterem das eine oder andere voraus. Man kann hier nicht von einer unglaublich steifen Haltung der Hände und einer Bewegungslosigkeit in der Körperhaltung (bei Maria und dem Engel) reden. Doch kann man das in erhöhtem Maße von den Repräsentativfiguren des Schwabacher Mittelschreins. Welch ein Abstand besteht z. B. zwischen der Maria dort und der Maria des Langenzenner Verkündigungsreliefs! Die Haltung und auch die innere Empfindung ist, abgesehen von der gegenseitigen Körperstellung, nahezu die gleiche. Aber wie kontrastieren dennoch beide Figuren! Dort gleichgültiger, nichtssagender Gesichtsausdruck, die Mienen wenig ausgeprägt, der Hals unorganisch steif, der teilweise zwar auch glatt herabfallende Mantel an den Enden unnatürlich gebauscht und bewegt. Hier dagegen eine edle Gelassenheit in allem, der Hals mit plastischer Rundung bei guter Verbindung mit dem Kinn, der Mantel leicht aufliegend, natürlich herabflutend und an den Enden nur wenig bewegt. Einer gezwungenen Gespreiztheit dort steht hier eine fast klassisch zu nennende Ruhe und Natürlichkeit gegenüber. Stoß hat den Gipfel seiner Kunst erreicht; es ist ihm die Verkörperung ureigenster abgeklärter Empfindung gelungen. Man kann nicht sagen, daß der englische Gruß in rein künstlerischer Hinsicht eine besonders wesentliche Weiterentwicklung in der angedeuteten Richtung bezeichnet. Sehr übereinstimmend ist bei der Schwabacher und Langenzenner Maria die prinzipielle Behandlung des Gewandes. Der Mantel gleitet glatt über die rechte Schulter herab, schlängelt sich um den Arm herum, geht dann in leichter Ausschwingung nach unten herab, um dann in einem bauschigen Schwung nach oben zurückzukehren. Über der linken Körperhälfte fließt er in

Digitized by Google

Form einer plastisch herausstehenden Decke herab, die sich unten in S-förmiges Faltenwerk auflöst, das in beiden Fällen dem Zweck der Raumausfüllung dient.

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle in Kürze auch auf den bekrönenden Aufsatz des Schwabacher Hochaltares einzugehen. Daun hat sich nicht weiter mit ihm beschäftigt. Wie mir scheint, rühren die Figuren im Aufsatz zum größeren Teil von dem Gesellen oder Gehilfen des Meisters her, der das Auferstehungsrelief geschaffen. Auf einem zwiefachen Regenbogen thront Christus als Weltenrichter. Zu seinen Seiten knieen Johannes und Maria. Zu äußerst rechts und links stehen zwei Engel mit Posaunen und ausgebreiteten Schwingen. Vorn bemerkt man vier nackte Figürchen von Auferstehenden und Verdammten. Oben im Aufsatz hat eine heilige Anna selbdritt ihre Stelle. Ganz aber scheint der ausführende Künstler der Beihilfe des Meisters nicht entraten zu haben. Deutlich spricht sich dies in der Figur der Gottesmutter aus. Die starke Bewegtheit in den erwähnten Figürchen der Auferstehenden und Verdammten läßt sogar an eigenhändige Ausführung durch Veit Stoß denken.

Übrigens irrt Daun, wenn er die Figur links unten in der Ecke des Reliefs des Todes der Maria als schlafend auffaßt. In allem, namentlich in den krampfhaft gefalteten Händen, spricht sich vielmehr der höchste Grad resignierter Trauer aus. Die Augen sind auch nicht geschlossen, sondern geöffnet.

Ein Zeitraum von fast fünf Jahren verstreicht, ehe wir nächst dem Langenzenner Verkündigungsrelief wieder eine datierbare Arbeit des Meisters nachweisen können. Es ist der englische Gruß in der Lorenzkirche zu Nürnberg, ein Werk, dessen Entstehung in den Jahren 1517—1518 durch eine Notiz in Anton Tuchers Haushaltungsbuch bezeugt wird.[2]) Stoß arbeitete daran vom März 1517 bis zum Juli 1518 und erhielt 426 fl. dafür. Am 15. Juli 1518 wurde es im Chor von St. Lorenz aufgehängt.[3]) Leider ist das Werk, das durch den monumentalen Aufbau seiner Komposition und eine vorzügliche Technik ausgezeichnet ist, nicht unversehrt auf uns gekommen.[4]) Nach mancherlei Wanderung im Jahre 1817 an seinen ursprünglichen Platz zurückgekehrt, hatte es das Mißgeschick, wegen ungenügender Stärke des Strickes, an dem es emporgezogen werden sollte und der infolge der Schwere der Last zerriß, herabzufallen und auf dem Boden aufschlagend zu zerschellen. Zwar wurde es wieder zusammengesetzt, doch erst nach 8 Jahren, nämlich im Jahre 1825. Alles das mahnt hinsichtlich einer abschließenden Beurteilung und Benutzung dieser Arbeit zu Detailforschungen etwas zur Vorsicht. Allein schon die künstlerisch durchaus unzulängliche Kupferstichwiedergabe in Doppelmayrs historischer Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern läßt erkennen, daß die Zertrümmerung eine sehr weitgehende gewesen sein muß, da nicht alle Figuren wieder eingefügt worden sind. Doch soviel läßt sich feststellen: Veit Stoß ist seit dem Langenzenner Relief kein wesentlich anderer geworden. Die erhabene Ruhe dort, die nicht durch übermäßige Gefühlsäußerungen gestört wird, findet sich auch hier. Alles ist ins Große gekehrt. Die innerliche Erregung der Maria ist zwar herauszufühlen, aber sie bricht sich nicht gewaltsam Bahn, da sie nur durch wenig Mittel äußerlich

2) vgl. Daun, Beiträge S. 81.

3) Siehe ebendort.

4) vgl. hierzu meine Ausführungen in den Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. St. Nürnberg, 1902, S. 186—189.

Digitized by Google

zum Ausdruck gebracht ist: durch eine leichte Neigung des Kopfes und das Emporheben der rechten Hand, die sie der Brust nähert. Gerade in der Meisterung der seelischen Bewegtheit, in der schlichten Verinnerlichung liegt die Stärke des englischen Grußes, und darin reiht er sich in psychologischer Beziehung folgerichtig an das Langenzenner Relief an. Er ist ein weiteres Glied in der Kette der späteren Kunst des Meisters. Wenn darum Daun eine wirklich tiefere Empfindung und seelische Bewegtheit bei den Figuren des Engelsgrußes vermissen will, so glaube ich, daß er an diesem Urteil im Hinblick auf das Langenzenner Relief und die mit diesem angebahnte, von Daun übrigens bereits erkannte, anders geartete Entwickelung im Wesen des Veit Stoß, sowie die Bedeutung, welche dem englischen Gruß innerhalb derselben zukommt, jetzt nicht mehr ganz festhalten wird. Das Gewand zeichnet sich in beiden Fällen durch die gleiche klare Anordnung aus, ohne im einzelnen von den üblichen Übertreibungen des Meisters ganz frei zu sein. Sehr verwandt ist die Behandlung des oval geformten Antlitzes und des Halses. Auch beim englischen Gruß ist das Haar korkzieherartig gewellt und über der einen Schulter beiderseits geteilt. Die schmale dürre Hand mit den langen Fingern kehrt ebenfalls wieder.

Der Zeit nach folgt auf den englischen Gruß die Kreuzigungsgruppe über dem Hochaltar in der Sebalduskirche zu Nürnberg v. J. 1520. Es steht neuerdings fest, daß sie am 27. Juli dieses Jahres durch Nicklas Wickel, d. h. unter der Aufsicht oder auf Betreiben und die Kosten des Nicklas Wickel, eines Genannten des größeren Rats, aufgerichtet und von Veit Stoß gefertigt worden ist.[5]) Wir können die Beobachtung machen, daß die vor und mit dem Langenzenner Verkündigungsrelief angebahnte mehr großzügige Darstellungsart seelischer Vorgänge sich auch hier findet. Wenn Daun von einer herb übertriebenen Schmerzensäußerung und wenig anziehenden Geziertheit der unter dem Kreuz trauernden Gestalten der Maria und des Johannes spricht, wenn er ferner meint, daß sich das unruhige Gefält des Mantels, den Maria trägt, mit der Gewandbildung im Bamberger Altar nicht vergleichen läßt, so werden wir hieran wohl kaum mehr festhalten können. Im Prinzip ähnelt sich die Auffassung und Einzelbehandlung der Sebalder Maria mit der des Langenzenner Reliefs durchaus. Maria ist als monumentale Standfigur gegeben, in gewaltigen Umrissen ist sie gezeichnet und das Wesen ihrer Beziehung zur Hauptfigur ist in konkreter Art zum Ausdruck gebracht. Allerdings geht Veit Stoß hier weiter wie in Langenzenn. Doch sind auch hier die ganzen Verhältnisse anders gelagert. Er mußte in St. Sebald nach stärkerer Markierung streben. Und doch ist nach meinem Dafürhalten eine allzu übermäßige Übertreibung nicht eingetreten. Das Gewand ist analog klar angeordnet. In fast geraden Linien fällt es herab, um sich am Boden zu einer bescheidenen Spirale umzubiegen. Nur der Herabfall vom linken Unterarm ist in mehr Bewegung aufgelöst. Doch finde ich hierin nichts abnormes. Auch beim Langenzenner Relief hat der Meister nicht ganz von seiner sonstigen krausen Art lassen können, indem er die eine Mantelseite über den Boden hinweg in kühnerem Schwung weiter entwickelte. Die Behandlung des Untergewandes über dem Schoß ist die gleiche. Es tritt in vertikalen Röhrenfalten heraus;

5) vgl. Denkmalpflege 1904, S. 96 (J. Schmitz) u. 131 (Desgleichen), und darnach Daun, Künstler-Monographie S. 76.

Digitized by Google

der gebeugte Oberschenkel ist ebenfalls entsprechend betont. Das scheinbare Übermaß in der Schmerzensäußerung der Maria ist auf der korrespondierenden Seite durch eine größere Ruhe in der Haltung des Johannes ausgeglichen. Auch bei der Maria des Bamberger Altares findet sich in dem Gewand teilweise eine größere Bewegung im Gegensatz zu der sonst herrschenden Ruhe. Und gerade das ist, meine ich, in dieser späteren Zeit für Veit Stoß charakteristisch. Der Langenzenner Marientypus leuchtet auch bei der Gottesmutter der Sebalder Gruppe noch durch. Er scheint in nichts wesentlich verändert. Nur hat Veit Stoß seinem inneren Drang etwas mehr die Zügel schießen lassen; ganz vermochte er nie das stürmisch-jugendliche in seinem Wesen zu unterdrücken. Die Sebalder Maria wirkt nur aus der Ferne geziert. Aus der Nähe betrachtet, gewährt sie ein anderes Bild. Säße die S-Linie am Mantel der Langenzenner Maria an anderer Stelle, so würde gewiß ein ähnlicher Eindruck hervorgerufen werden wie bei der Sebalder Madonna.

Was nun den großen Altar in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg betrifft, der das in Abb. 2 wiedergegebene Monogramm und die Jahrzahl 1523 trägt[6]), so ist seit der Fertigstellung des Langenzenner Verkündigungsreliefs bereits ein volles Dezennium verstrichen, ein Zeitraum, der sich naturgemäß in einer gewissen Verschiedenartigkeit beider Arbeiten kundgibt. Der Bamberger Altar erscheint als die ebenmäßige Weiterbildung des englischen Grußes in St. Lorenz, in sich die ganzen Charakteristika der späten Kunstsprache des Meisters vereinend Man beachte nur die grandios hingesetzten, gut durchmodellierten Gestalten, die großzügige Gewandführung, die naturalistisch fein durchgebildeten vollen Antlitze, die peinlich anatomische Behandlung der Hände, dann aber auch den vornehmen Fluß in der Haltung der Figuren sowie das Starre in der Bewegung. Auch hier ist der Meister nicht ganz frei geblieben von der ihm einmal eigenen Übertreibung im Gefält, die sich hier und da bemerkbar macht, ohne indessen unangenehm störend zu wirken. Was im Langenzenner Relief angebahnt wurde, schimmert deutlich durch. Vor allem habe ich auf mancherlei Verwandtschaften hinzuweisen, welche die Langenzenner Maria mit der Madonna im Bamberger Mittelschrein zeigt. Die Körperhaltung ist ähnlich. Auch hier der ovale Kopftypus mit der hohen Stirn, der Ergebenheit bekundende Augenniederschlag, der steile Nasenrücken, die plastisch ausgeprägten Lippen und das wohlgerundete Kinn, dann die Teilung des geringelten Haares beiderseits der Schulter, die langen dürren Hände, die infolge der Hüfteinschnürung gebildeten röhrenartigen Falten über dem Schoß, und schließlich der mächtig angelegte, nach rechts sich über den Boden entwickelnde Gewandbausch. Diese Ähnlichkeiten lassen sich nicht verkennen, und so kann man recht wohl von einer Weiterbildung des Langenzenner Madonnentypus am Bamberger Altar reden. Die über den Unterarm lang herabfallenden offenen Ovalfalten an der Figur der Stifterin auf dem Langenzenner Relief finden sich auch am Bamberger Altar wieder, nämlich an dem vorn rechts stehenden Mohrenkönig auf der Darstellung der Anbetung der Weisen. Auch kehrt hier im Hintergrund links das Motiv der Säulenteilung mit einem Gewölbe zur Linken wieder. Berührungspunkte zwischen dem

6) vgl. auch den Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906, Nr. 8 mit Abbildung.

Digitized by Google

Langenzenner Relief und dem Bamberger Altar sind also reichlich vorhanden. Letzterer bildet eben den Höhepunkt und gleichzeitig den Abschluß in der Entwicklung, innerhalb deren jenes eine nicht unwichtige Rolle spielt. Es wird in einer künftigen neuen Monographie des Veit Stoß nicht mit Stillschweigen übergangen werden können. Hierauf vorzubereiten ist der Zweck seiner Veröffentlichung.

2. Die Reliefs der Verkündigung, Anbetung des Elternpaares und Anbetung der Könige in Dormitz.

Der späteren Schaffensperiode des Veit Stoß, d. h. der Zeit, in welcher sich sein unruhiges Temperament zu einer mehr verhaltenen Ruhe abgeklärt hat, gehören auch drei in der Kirche zu Dormitz, Filial zu Neunkirchen am Brand, befindliche Relieftafeln an, die in allem so sehr den Stil und die Art des Meisters an sich tragen, daß ich dazu neige, auch sie als Werke seiner Hand anzusprechen. Zum allermindesten sind sie unmittelbar unter seinen Augen, unter seiner steten Überwachung entstanden und nach seinen Angaben ausgeführt. Leider sind sie nicht unbeschädigt auf uns gekommen. Scheinbar Reste des ehemaligen Hochaltares, der in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (1724) dem noch jetzt vorhandenen weichen mußte, wurden sie seitlich beschnitten, um in ornamentierte Wulstrahmen jener Zeit eingepaßt zu werden. Dabei wurden sie zugleich über neueren Untergrundbrettern aufgemacht. Die Verkündigung mißt heute 93 cm in der Höhe und 73 cm in der Breite, die Anbetung des Elternpaares 94 cm in der Höhe und 74 cm in der Breite, die Anbetung der Könige 95 cm in der Höhe und 74 cm in der Breite.

Ich beginne mit dem Relief der Verkündigung (Taf. X links). Zur Linken kniet vor dem Betpult die Jungfrau, dem Beschauer fast zu Dreiviertel zugewandt. Das volle ovale Antlitz ruht, wie bei Veit Stoß üblich, über einem kräftig gerundeten hohen Hals. Das in der Mitte gescheitelte, korkzieherartig gewellte Haar teilt sich beiderseits über der Schulter zu gerade herabgleitenden Strähnen. Es ist die Art, die wir vom Schwabacher Hochaltar, dem Langenzenner Relief, vom Bamberger Altar, von der hl. Anna selbdritt in St. Jakob zu Nürnberg und vom Verkündigungsrelief im Kestnermuseum zu Hannover her kennen. Die Stirn ist hoch, die Augen sind leicht geöffnet, die Brauen scharflinig markiert, die Nase gerade geschnitten, der Mund plastisch herausgearbeitet, das Kinn zierlich gerundet. Die Linke ist wie zur Abwehr erhoben, während die Rechte mit abgespreiztem Daumen auf dem aufgeschlagenen Buch ruht. Die innere Fläche der Linken ist nach vorn gekehrt, die Finger sind leicht gekrümmt, ähnlich wie wir es bei der Maria, die Botschaft empfangend, in der Wolfgangskapelle zu St. Egidien in Nürnberg finden. (Siehe Daun, Künstler-Monographie, Abb. 61). Während das eigentliche Untergewand den Körper knapp umschließt, wirft sich der weitere Mantel in reicherem Gefält. Über der rechten Schulter liegt er, wie auch sonst zumeist, glatt auf, alsdann schwingt er sich in charakteristisch geknittertem Bogen zum Betpult empor, das er überdeckt. Der übrige Teil flutet zum Boden herab, woselbst er kleinere Bäusche bildet und am Ende in kurzer S-Linie umgebogen ist. Das Motiv ist im Prinzip das gleiche wie bei der Maria in der Wolfgangskapelle zu St. Egidien. Das gebeugte Knie tritt, wie meist, sichtbar aus dem Gewand heraus. Die Art der Fältelung, die weichgebrochene Bogen-

Digitized by Google

linie, das Heraustreten der Falten in Form von Speerspitzen sind Dinge, die an den unteren Seitenreliefs des Bamberger Altares zur Genüge vorkommen. Es wäre darauf hinzuweisen, daß auch hier, wie beim Langenzenner Relief, die Ärmelenden Manschetten vergleichbar glatt umsäumt sind. Von rechts her naht mit gebeugtem Knie der Engel. Sein Antlitz, das freudiges Frohlocken verrät, ist der Jungfrau zugewandt, der Mund mit dem Grübchen dem der Madonna vom Stoßhause oder der Maria im Bamberger Anbetungsrelief ähnlich geformt. Die Rechte ist mit dem Gestus der beteuernden Rede erhoben, während die Linke, die ietzt des Szepters entbehrt, mit der Neigung nach unten herabhängt. Unwillkürlich wird man, was die Haltung der Hände und ihre Einzelausbildung betrifft, an die ganz ähnliche, fast konforme Handhaltung Christi auf dem Relief der Krönung Mariae im Germanischen Museum erinnert. (Siehe Daun, Künstler-Monographie, Abb. 56.) Die mit Fleiß detaillierten Flügel stehen, ohne organisch mit dem Körper verwachsen zu sein, an der Rückwand korrespondierend einander gegenüber. Ähnlich ist die Stellung derselben auf dem Verkündigungsrelief im Kestnermuseum zu Hannover (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83) oder auf dem Relief der Verkündigung in der Egidenkirche zu Nürnberg (Daun, Beiträge, Fig. 36). Auch auf dem Hannoverschen Verkündigungsrelief schwebt über dem Haupte der Jungfrau die den heiligen Geist symbolisierende Taube. Die Vorliebe des Veit Stoß für ornamentierte Mantelsäume spricht sich in der von Kordeln begleiteten Rautengitterung aus, die rings am Mantelrande umläuft. Der Mantel wird über der Brust von einer Borte zusammengehalten. Über dem Boden entwickelt er sich zu lebhafteren Falten und Bäuschen.

Antlitze und Hände sind mit Sorgfalt detailliert. Auch sonst weist die Technik auf die geübte, sichere Hand eines tüchtigen Meisters hin. Das etwas Verhaltene im Gefühlsausdruck, das mehr Intime in der Darstellung, die große Geschlossenheit in der Komposition lassen die Nähe des Bamberger Altares verspüren. Noch nicht in allem zeigt das Relief den Meister auf der Höhe, die er mit jenem erreicht. So wird es zeitlich vor ihm anzusetzen sein. Etwa das Jahr 1520 mag das seiner Entstehung sein, was dann auch für die übrigen gilt.

Die Fassung ist noch die alte. Die Antlitze zeigen noch jene zarte naturalistische Abtönung, die der Meister selbst ihnen gegeben. Es ist nicht zu leugnen, daß hierdurch der Eindruck viel an Zauber gewinnt. Kleinere Partieen der Fassung sind, was nicht zu verwundern ist, abgesprungen.

Das Gleiche gilt von dem Relief der Anbetung des Elternpaares, das von besonderem Liebreiz ist (Taf. X rechts). Die Besucher der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der 3. bayerischen Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906 werden sich erinnern, daß ich es damals neben dem Relief der Anbetung der heiligen drei Könige zur Darbietung gebracht hatte. (Siehe den Ausstellungs-Katalog Nr. 37 mit Abbildung und Nr. 38). Ich datierte beide damals zu früh (um 1500). Wohl war mir die Verwandtschaft mit der Art des Veit Stoß nicht entgangen, doch wagte ich es damals noch nicht, die Reliefs ihm auch zuzuschreiben. Unwillkürlich wird man bei dem Relief der Anbetung des Elternpaares an die gleiche Darstellung am Schwabacher Hochaltar erinnert. Schon dort offenbarte sich des Meisters Freude an der Schilderung und Ausmalung des häuslichen Glückes von Maria und Joseph. Hier kommt sie in nicht minder gefühlvoller Art zum Ausdruck. Welch hohe Zu-

Digitized by Google

friedenheit liegt in den Mienen der sich im Gebet über das am Boden liegende Kind herabbeugenden Gottesmutter! Wie freudig erregt erscheint Joseph in Gesichtsausdruck und Gebärden! Und betrachtet man die Darstellung genauer, so wird man kaum noch einen Zweifel hegen, daß sie vom Meister selbst herrührt. Man vergleiche nur die Maria mit der des Bamberger Mittelschreins! Die dürren, in etwas gezwungener Art herabgefalteten Hände begegnen auch hier. Motiv und Ausbildung sind fast identisch. Wir fanden es übrigens ganz ähnlich schon an der gleichen Szene des Schwabacher Hochaltares (Daun, Beiträge, Fig. 40) und haben es weiter zu konstatieren an der Maria der hl. Anna-Selbdritt-Gruppe in St. Jakob zu Nürnberg (Katalog der histor. Ausstellung Nürnberg 1906, Abbildung zu Nr. 41). Dann kommt der Schnitt des wiederum ovalen Antlitzes, das auch in Dormitz naturalistisch fein durchgebildet ist. Der gleiche Augenniederschlag unter den scharf markierten Brauen, die gleiche steilrückige, gerade Nase, die in derselben Art etwas hochgezogene Oberlippe, das in verwandter Weise gerundete Kinn. Der hohe Hals entbehrt nicht der Falten, die durch die Kopfneigung gebildet werden. Und vor allem kommt hinzu das Motiv des sich über den Boden hinrollenden Mantels, auf dem der Jesusknabe liegt, und das schon am Schwabacher Hochaltar begegnete. Echt stoßisch sind die Hände Josephs (vgl. das Verkündigungsrelief in Hannover, Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83), und für die laschigen, im Dreieck einspringenden, leicht aufgeblasenen Falten dürften sich hinreichend Belege am Bamberger Altar beibringen lassen. Nur ein Veit Stoß vermag den Mantel so schwungvoll zu drapieren, wie es bei dem der Maria geschehen ist. Schon an der Hüfte biegt er sich zur S-Linie um, und weiter flutet er in gebogenem Bausch auf den Boden herab, wo er dem sich natürlich gebärdenden Kinde als Ruhelager dient. Hinzu kommen die weichen Knitterungen, die sich zwischen Mantelsaum und dem aus dem Gewand heraustretenden Knie bilden. Im Prinzip ähnlich drapiert ist der Mantel Christi auf dem Krönungsrelief im Germanischen Museum (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 56). Wie auch sonst bei Veit Stoß sind die Haare wiederum beiderseits über der Schulter geteilt. Außerordentlich sprechend ist das Antlitz Josephs. In seinen Mienen, namentlich in dem leicht geöffneten Munde, liegt der Ausdruck freudigen Staunens. Innerlich erregt führt er die Hände zusammen, ähnlich wie die Jungfrau auf dem Verkündigungsrelief im Kestnermuseum zu Hannover (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83). Zwischen dem Elternpaar schauen genau wie auf der entsprechenden Darstellung des Schwabacher Hochaltares die Köpfe von Ochse und Esel hervor Auch die Haustiere nehmen an dem Elternglück stillen Anteil. Entschieden gehört dieses Relief zu den tiefempfundensten Schilderungen des Meisters; ganz und gar ist es ein Beispiel seiner zur Ruhe gemilderten späteren Art.

Hieran reiht sich in natürlicher Folge das Relief der Anbetung der Könige (Abb. 1). Linker Hand sitzt, zu Dreiviertel nach rechts gewendet, Maria und hält auf dem Schoß den nackten Jesusknaben, der zu dem zu seinen Füßen knieenden Magier hinstrebt. Dieser faßt mit der Rechten sein linkes Ärmchen und küßt sein Händchen, während er ihm mit der Linken ein Kästchen darbietet. Das Antlitz der Maria gemahnt an das der Madonna vom Stoßhause (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 57). In beiden Fällen die volle ovale Form, die niedergeschlagenen Augen, die gerade Nase, das kleine Kinn mit dem Grübchen und die beiderseits in gewellten

Digitized by Google

Flechten über den Schultern geteilten Haare. Ganz von der Feinheit des Antlitzes der eben als Einzelfigur peinlicher durchgeführten Madonna vom Stoßhause ist ja das Antlitz der Dormitzer Maria nicht. Aber eine große Verwandtschaft in den Konturen und der plastischen Behandlungsart besteht. Antlitze, die sich vollkommen mit einander decken, wird man bei einem genialen Künstler vergeblich suchen. Man wird stets nur von Ähnlichkeiten oder Verwandtschaften bald im ganzen bald in Details sprechen können; denn für den gleichen Gegenstand ist er stets bestrebt eine

Abb. 1. **Veit Stoß: Relief der Anbetung der Könige in Dormitz.**

andere Form zu finden. Der Mantel ist wie bei der Madonna des Bamberger Mittelschreins von der Schulter herabgeglitten, biegt sich an der Hüfte ein und sendet von dort strahlenförmig arrangierte, in der für den Meister charakteristischen Art eingeknickte Falten nach dem Schoß, dem Knie und nach unten hin aus. Diese Art der Faltenanordnung finden wir auch sonst bei Veit Stoß. Ich erinnere z. B. an die Madonna des Anbetungsreliefs am Bamberger Altar (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 76) oder an die Maria des Verkündigungsreliefs im Kestnermuseum zu Hannover

(Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83). Am Boden bildet der Saum die für Veit Stoß so bezeichnende S-Linie, die hier, wie auch sonst zumeist, zugleich einen dekorativen Zweck hat. Beim Antlitz des vor dem Kinde knieenden Königs wird man an das Antlitz Gott-Vaters auf dem Krönungsrelief im Germanischen Museum (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 56) gemahnt. Hier wie dort der gleiche scharfe Schnitt der Nase, der Backenknochen kräftig ausgeprägt, die Wange eingeschwungen. Auch der lange Bart ist in gleicher Weise behandelt; oben schließen die Haare feiner und enger zusammen, dann wellen sie sich in stärkeren Strähnen. Auf die naturalistisch minutiöse Behandlung dieses prächtigen Greisenkopfes ist besonders hinzuweisen. Auch mit dem Kopf des Hohepriesters auf dem Darstellungsrelief des Bamberger Altares (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 75) besteht einige Verwandtschaft. Ganz ähnlich, fast übereinstimmend ist im Vergleich mit dem Bamberger Anbetungsrelief die Behandlung des beim Knieen auf die Erde aufgestemmten linken Fußes. Die Spitze ist energisch gekrümmt. Auch hier besteht die Fußbekleidung aus zwei Teilen; der Sohle ist ein weicheres Stück aufgenäht, das sich oberhalb des Fußes fortsetzt und sich dort infolge der Beinstellung in Falten wirft; die andere Stiefelhälfte ist glatt. Auch darf wohl auf die Verwandtschaft in der Ausprägung des Unterschenkels hingewiesen werden. Der Mantel ist aus reich damasziertem Goldbrokat gearbeitet und mit Hermelin besetzt, wie auch gefüttert. Um die Hüften wird er von einem Ledergurt zusammengehalten. Es ist kein Zufall, daß auch sonst noch Verwandtschaften mit dem Anbetungsrelief des Bamberger Altares bestehen. Der zweite der Magier hält auch in Dormitz in der einen Hand ein pokalartiges Gefäß, während die andere eben die Mütze vom Kopf genommen hat. Dabei ist die Handhaltung die gleiche. Der Daumen faßt in den inneren Rand hinein. Die Kopfbedeckung wendet bei schräger Neigung dem Beschauer das Innere zu. Es ist die Mütze, die auch sonst bei Veit Stoß vorkommt. Ich erinnere z. B. an das Darstellungsrelief des Krakauer Altares (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 9), wo Joseph sie trägt. Der Kopf dieses Königs begegnet in ähnlicher Art auch bei anderen Arbeiten des Meisters; man vergleiche z. B. den Kopf Josephs am Lusiner Triptychon (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 11), den Kopf des von links dritten Apostels in der oberen Reihe des Reliefs des Todes der Maria in der Sammlung Streit (Daun, Beiträge, Fig. 19), den Kopf Josephs am Flügelrelief der Geburt vom Schwabacher Altar (ebendort, Fig. 40) und den Kopf des Apostels links unten am Flügelrelief des Todes der Maria am gleichen Ort (ebendort, Fig. 41). Der glattvergoldete Mantel ist quer über die linke Schulter gelegt, so daß er in schräger Richtung über den Körper herabflutet. Durch das Heraustreten des linken Unterarmes wird er emporgerafft, so daß sich hier Gelegenheit zur Entwicklung von Falten und Bäuschen bietet. Mitten im Hintergrund schaut mit dem Hornpokal in der Hand der Mohrenkönig heraus, der infolge seiner rückwärtigen Stellung nur in Viertelrelief gegeben werden konnte. Mit den wulstigen Lippen, dem stark vortretenden Kinn, der gedrungenen Nase, den glotzigen Augen, der breiten Stirn und dem dichten Haar hat er eine nicht geringe Verwandtschaft mit dem Mohrenkönig des Bamberger Anbetungsreliefs (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 76). Nicht fehlt auch beim Dormitzer Relief das quadratische Mauerwerk und der Blick auf die allerdings nur ganz aphoristisch angedeutete Gebirgslandschaft. Daß der Jesusknabe in beiden Fällen leb-

Digitized by Google

haft bewegt ist, soll auch nicht unerwähnt bleiben. Die Hände sämtlicher Figuren zeichnen sich trotz des kleinen Maßstabes des Reliefs durch die Veit Stoß geläufige sorgfältige Behandlung aus. Die Knöchel und die Adern sind wie immer der Natur entsprechend ausgebildet. Das Antlitz des ältesten der Könige läßt an Peinlichkeit der Detaillierung gewiß nichts zu wünschen übrig. Und alles das legt den Gedanken der Annahme von einer eigenhändigen Schöpfung des Meisters sehr nahe. Die Fassung ist die alte und im großen und ganzen gut erhalten. Leider ist durch das Beschneiden der Mantel des knieenden Königs sowohl, wie der des Königs mit der Mütze stark verkürzt worden, so daß der Endverlauf nicht mehr ersichtlich ist.

3. Das Relief der Geburt in Dormitz.

Noch ein viertes Relief befindet sich in der Kirche zu Dormitz, das nach Art und äußerer Größe im Zusammenhang mit den drei vorigen betrachtet sein will. Es ist eine Darstellung der Geburt (Abb. 2), welche 95 cm in der Höhe und 74 cm in der Breite mißt. Auch dieses Relief ist seitlich durch Beschneiden verkürzt worden. Wir haben uns das Verhältnis so zu denken, daß alle vier Tafeln als Seitenflügel zusammengehörten und ehedem Bestandteile des vormaligen Hochaltares waren, der in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (1724) durch den noch jetzt vorhandenen ersetzt wurde. Ersterer muß von annehmbaren Dimensionen gewesen sein. Es bildeten die Schnitzereien seinen gewichtigsten Teil. Während die Flügel reliefiert waren. werden sich im Mittelschrein lebensgroße Vollfiguren befunden haben. Über den einzelnen Relieftafeln waren höchst wahrscheinlich geschnitzte Rankenbaldachine angebracht.

Die Darstellungsart dieses Reliefs ist eine mehr realistische, d. h. wir haben es mit einer Szene zu tun, die dem alltäglichen Leben entnommen ist. Zur Linken sitzt, durch ein Kissen im Rücken gestützt, in dem über Eck in die Szene hineingestellten Himmelbett Maria, mit beiden Händen das ganz umwickelte Kind entgegennehmend, das ihr die Hebamme reicht. Wir werden hierbei an die entsprechende Darstellung am rechten Seitenflügel des Bamberger Altares erinnert (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 74). Auch dort der vorn gezaddelte Himmel und der von diesem an der einen Seite in glatten Falten herabhängende Vorhang. Auch dort nimmt Maria, das Haupt von einem Kopftuch umhüllt, sitzend im Bett das Kind entgegen. Auch dort ist die hier damaszierte Goldbrokatdecke über ihrem Schoß nach vorn umgeschlagen. Links neben dem Bett steht eine Fußbank und ein mit einer Läuferdecke belegter Tisch, auf dem eine Schüssel, zwei Gläser und ein angeschnittener Laib Brot bemerkt werden. Die Hebamme, eine schlanke Figur, hat die Ärmel hoch aufgekrempelt, auch das Überkleid ist emporgeschürzt. Auf dem Haupt trägt sie eine hohe gekrümmte Haube mit gerauteter Goldborte. Für alles das haben wir Analogien auf dem erwähnten Bamberger Relief, wie auch die Gestalt als solche mit jener, die der Maria dort das Kind reicht, Ähnlichkeit hat; ich meine den knapp umschlossenen schlanken Oberkörper und das sich über dem Unterkörper breiter dehnende und reich gefältelte massige Gewand, das dem Geschmack der Renaissance angepaßt ist. Um die Hüfte trägt sie einen Riemen, an dem ein hübsches Täschchen hängt. Man könnte hier erinnert werden an die Maria Magdalena auf dem Grab-

Digitized by Google

legungsrelief im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 49), die auch am Hüftriemen ein Täschchen und ebenfalls die haubenförmige Kopfbedeckung trägt, deren Gewand auch am Oberkörper eng anschließt, dagegen nach unten zu weiter wird und sich in Falten legt. Vergleichsweise käme auch die glattgewandete Frauenfigur auf der Darstellung des 9. und 10. Gebotes im Bayer. Nationalmuseum zu München (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 82) in Betracht. Das Antlitz entbehrt nicht einer individualisierenden Durchbildung. Vor der Heb-

Abb. 2. **Veit Stoß: Relief der Geburt in Dormitz.**

amme steht das Faß, in dem sie soeben das Kind gebadet. Eine Magd trägt als dritte Person einen großen Krug mit heißem Wasser herbei, den sie aus Vorsicht mit unter einem Tuche verborgenen Händen angefaßt hat. Ihre Haare sind unter einem goldenen Häubchen, das beiderseits die Ohren überdeckt, verborgen.

Ich konnte mich anfangs nicht dazu entschließen, dieses Relief ebenfalls Veit Stoß zuzuschreiben. Wenn ich dies nun doch tue, so geschieht es auf Grund

Digitized by Google

einer Correspondenz mit Berthold Daun, dem ich die Correktur dieser Abhandlung nebst dem Abbildungsmaterial zur Durchsicht übersandte. Ich dachte anfangs an eine Gesellenarbeit. Daun wies mich auf die gute Qualität des Reliefs hin, und ich muß gestehen, daß diese die Annahme einer eigenhändigen Arbeit des Meisters sehr wohl rechtfertigen kann. Hinzu kommen als weitere Beweggründe die von mir aufgeführten Analogien mit anderen, durch Daun als stossisch nachgewiesenen Werken. Daun machte mich außerdem noch auf die gute Bewegung der Hände und die Frau rechts im Hintergrunde aufmerksam, die für Veit Stoß spricht. So dürfte es gerechtfertigt sein, wenn ich, Dauns Argumentationen beipflichtend, auch dieses Relief als eine eigenhändige Arbeit des Veit Stoß erkläre, die mit den im vorigen Abschnitt behandelten gleichzeitig ist.

Höchst wahrscheinlich gehörten als Rückseiten zu diesen Reliefs die beiden, jetzt an der Emporenbrüstung angebrachten Tafelbilder, von denen das eine die Verkündigung der frohen Botschaft durch den Engel an Joachim, das andere die Begegnung Joachims und Anna unter der goldenen Pforte darstellt. Es sind Kopien nach den entsprechenden Darstellungen in Dürers Marienleben. Sie bewegen sich im Stil etwa des Wolf Traut und messen rund 74 cm in der Breite und rund 1,05 m in der Höhe.

Digitized by Google

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER KUNST UND DES KUNSTHANDWERKS IN NÜRNBERG 1532—42.

Aus dem sogenannten Schuld- und Rechnungsbuche Dr. Christoph Scheurls.

Gesammelt und veröffentlicht von HEINRICH HEERWAGEN.

Als zweite Folge meiner Auszüge aus dem bunten Inhalt des Dr. Scheurlschen Schuld- und Rechnungsbuche gebe ich nunmehr die schon früher[1]) in Aussicht gestellte vollständige Sammlung aller der Einträge, die auf Kunst und Künstler in jener Zeit Bezug nehmen.

Im Interesse der kunstgeschichtlichen Einzelforschung schien es wohl angezeigt, diese in der Scheurl-Handschrift allenthalben zerstreuten und so und so oft hinter Notizen gänzlich anderer Natur geradezu versteckten Belege zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks der dreißiger und vierziger Jahre des großen Jahrhunderts einmal sorgfältig zusammenzubringen und die möglichst übersichtliche Gruppierung herzustellen, nach der das Durcheinander der Eintragungen verlangt.

Die nachfolgende Textwiedergabe, der eine von mir schon vor Jahren angelegte Inhaltsübersicht zugrunde liegt, will nichts weiter sein als die Bereitstellung eines Materials, dessen Mitteilung zwar keine besonderen Überraschungen bieten kann, immerhin aber als Vereinigung quellenmäßiger Nachweise eine gewisse Beachtung verdienen wird. Die Anmerkungen sollten auch nur die allernotwendigsten Erklärungen und die nächstliegenden literarischen Hinweise aufnehmen. Die Heranziehung der „Nürnberger Ratsverlässe" in der kommentierten Ausgabe von Th. Hampe[2]) gebietet sich von selbst.

Eine nicht unwesentliche Ergänzung des noch etwas schattenhaften Bildes, das wir aus den Niederschriften und Andeutungen des Scheurlbuches gewinnen, wird, soweit diese die Arbeiten Labenwolfs und Melchior Baiers berühren, sich ergeben, wenn erst einmal die von mir seit längerem vorbereitete Herausgabe des ansehnlichen Briefwechsels des Kardinals Bernhard von Cles, des in jeder Beziehung größten in der Reihe der Tridentiner Bischöfe[3]), mit Dr. Christoph Scheurl sich hat ermöglichen lassen.

Meister **Albrecht,** Bildschnitzer und Maler.

Mai oder Juni 1536.

[f. 131a f.] Item als weilant meiner mutter bruder Steffan Tucher meinem vattern als er gen hauß zogen ist 1482. einfreulein sambt einemhirschkhurn mit Scheurl und Tucher wappen, dofhur er 2½ fl. bezalt,

1) Vgl. Mitt. 1906, S. 93 ff.

2) Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance von Dr. Th. Hampe. 3 Bde. Wien, Graeser, und Leipzig, Teubner. 1904. 8.

3) 1514—39.

Digitized by Google

.ns haus geschenkt hat, welchs mir in der taylung worden ist. hat mir auch herr Christof Kreß obrister haubtman, aller seliglich zu gedencken, ein starcks hirschgwey geschenckt, welchs ich maister Albrechtn pildschnitzern und malern unsern nachbaurn vhassen und ein hubschs meisinchs[4]) weiblein übergulden lasn, mit Scheurl und Futterer[5]) wappen. dofur zalt ich im 4 fl. und mayster Pangratzn Lawbnwolf, fhur 6 messen[4]) schencklketn etc. —[6]). di beyde freulein sollen meine shün Jorg und Christof zu gedechtnüs irs anherrn und vattern behalten.

Anmerkung Christian Scheurls [f. 131a, am unteren Rande]: „Dißen leichter hat Christian Scheurl[7]) von fr. Urs. Christ. Derrerin[8]) bekommen und 1638 bey dem Scheurlhauß unter der vesten zu verbleiben gestiftet, neben S. conterfeyen."

Melchior Baier, Goldschmied[9]).

Arbeiten für Dr. Scheurl selbst und Übernahme der Lieferung eines silbernen Tafelgeschirrs für den Kardinal Bernhard v. Cles zu Trient.

1532.

[f. 26b.] Item Melchior Bayr goltschmit in der pinntergassn sol mir machen 2 lustige doplet[10]) vhon 8 m dorauf zalt ich im. 25 fl. und mher 20 Joachimtaler und 4 Junii 33 fl. 4 ß 28 ₰ thut — — — — — — — — 80 fl.

Item dise zway dopplet, gleichs gewichts, hochgeverbt und aus der masn wol vergult, wegen sampt den woppenschiltn 12 m 2 lot 1 q. Sunabnt S. Lorenzn den 10 Augusti. zalt ich den 14 Augusti den rest. di m zu 13 fl. muntz, thut auserhalb des q — 157 fl. 12 ß 6 h. Trankgelt funf zwelfer. der herr verleich mir gluck dorzu.

di 4 wappen gamalirt wi di wappenstain lies mir Augustin Hirschvogl zu freuntschaft umb 2½ fl., kosten futer und seck — — — — 15 ß 24 ₰. Thut in alles — — — — — — — — — — — — — — — — 161 fl. 2 ß 2 ₰. und stet unten auf den fuesen herumb:

pone thesaurum tuum in preceptis altissimi & proderit tibi magis quam aurum, eccl.[11]) 29. und auf dem oben tail: Divitie salutis sapientia & scrientia & timor domini, ipse est thesaurus eius Esa.[12]) 33. und auf dem andern toplet: Beatus

4) messingene(s).

5) Dr. Christoph Scheurls Frau Katharina war eine Fütterer.

6) hier freier Raum gelassen.

7) Christian Scheurl (1601–77), Enkel Christophs III. und Urenkel von Dr. Christoph (II.). Biederm. Tab. CCCCXLVI.

8) Ursula Dörrer, geb. Scheurl, 1597—1670, seit 1635 Gemahlin des 1670 † Christoph Dörrer von der Unterbürg. Ihr Vater Georg Scheurl, Pfleger zu Lichtenau († 1614) und der Christians, Hans Christoph Scheurl († 1632) waren Brüder. Vgl. Biederm. Tab. CCCCXLV,A und DCX mit CCCCXLIV und CCCCXLVI.

9) † 1577. Über sein Leben und seine Arbeiten vgl. jetzt Th. Hampe, „Melchior Baier", im II. Bde. des Allg. Lexikons der bildenden Künstler, hrsgg. v. U. Thieme und F. Becker, und Nürnb. Ratsverlässe I, 426 Anm. 2.

10) Doppelbecher.

11) Ecclesiasticus (Jesus Sirach).

12) Esaias.

Digitized by Google

vir qui timet dominum in mandatis, gloria & divitie in domo eius psal. 3.[13]) und auf dem obern tail: Vade ergo & commede in leticia panem tuum & bibe cum gaudio vinum tuum, quia deo placent opera tua. Eccles.[14]) 9.

Nov. 1533.

[f. 72b.] Noch bin ich schuldig gewesn Mathesn Jorian 300 fl., so er mir aus freuntschaft gelihen hat 3 monat. di hat im Vento zalt und do mit mein hantschrift erlost und die noch behendig sol er mir widergeben etc.

Ich bin schuldig gewesn wechslgelt seinen schwehern, Conradtn Newnern 243 fl. g. zu 16 patzn. do fhur hat er im zalt — — — — 259 fl. 4 ß —

Er hat Hannsen von Fridingen gelihen von meinem gelt und mir verert — 107 fl. 9½ kr.

Darzu ist mir mein g. hr. Cardinal als schuldig 30 fl. 3 ß 6 ₰ — — thut alles — 137 fl. 4 ß 16 ₰

[Am Rand beigeschrieben:] Card. zu Trient — — — — 107 fl. 4 ß 16 ₰

mher zalt ich den 6 Januarii Al. Pirboum[15]) — — — — 5 fl. — — —

März 1534

[f. 76b.] Item mir tt. [tradidit?] m. gnedigster herr Cardinal zu Trient etc. hinterstelligs rest — — — — — — — — — — — — — — — — — — 142 fl. 4 ß 16 ₰

hab ich seinen g. marschalk abgerechnt 1 Martii.

März oder April 1534.

[f. 81b.] Item ich bin schuldig meinem gnedigstn herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. — 819 fl. 12½ kr.

April 1534.

[f. 83b.] Item noch ist mir Hans von Fridingen marschalk an stat meins gnedigsten herrn, selb drit dises monat schuldig worn, fhur mal, schlaftrunk, rauh futter, stal, mit und alle zerung, laut seiner hantschrift an datum 29 Aprilis in 2 monatn zubezaln . . . . . 41 fl.

Item auf gnedigst ansuchen meins gnedigstn herrn Cardinaln etc. zu Trient etc. hab ich den erstn Aprilis mein verschreybungen vhon Christofen Fhurern und Kylian Reytwisern umb 5000 fl. r. Mathesn Jorian versetzt umb 4000 fl. und mich gegen im verschriben fhur meinen gnedigsten herrn Cardinaln von Trient ꝛc. der solich gelt zu bezalung seiner g. silbergeschirs entphangen und braucht hat, im das sampt dem interesse als 7. p. c. auf primo octobris on schaden zubezaln, laut meiner verschreybung der Copien vhorhanden ist, dogegn sol mir auch widerumb mein gnedigster herr einen schadlosprief geben ꝛc. Also das ich seinen gnaden auf dise stundt vertraut hab sampt der kinder gelt — 6094 fl.

13) tatsächlich aber aus Psalt. 111 (112). Vielleicht war die Zahl 111 für eine römische III gelesen worden.

14) Ecclesiastes („der Prediger").

15) als Alexius Pirnpaum oder Meister Alexius 1532 und 33 in den Briefen des Kardinals erscheinend. Vgl. über ihn Neudörfer, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, Edition-Lochner (Quellenschriften X. Bd.) S. 183 ff. Doppelmayr, Historische Nachricht S. 193.

Digitized by Google

April 1534.

[f. 84b.] Item den 30 Aprilis hab ich entphangen vhon Hansen Pettern buchtruckern, Steffan Zeylern ringmachern, und Clara Mathes Alfockin Schellnmacherin wittib, vormundern Alfocken erben, zu m. g. h. Cardinaln zu Trient ꝛc. nutz und bezalung seiner g. silbergeschirs 600 fl. müntz.

Mai 1534.

[f. 85a.] Item adi 2 und adi 5 lih mir doctor Gregori Kreutzer dem goltschmidt fhur m. g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. 53 fl. müntz und 39 fl. golt. vergab ich zu 68 kr. thun dise bede summa — — — — — — 97 fl. 12 kr. und solich 97 fl. 12 kr. zalt ich doctor Krewtzern widerumb zu danck 21 Maij p. Steffan Kemla in der schau.

1534.

[f. 88a. f.] ..... und hat Niklas Lintzer den 8. Julii zu Prag entphangn vhon m. g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. 553 fl., so ich seiner f. g. hofmarschalckn den letztn Aprilis aufbracht hab. 5 fl. fhur interesse. 41 fl. des marschalcks zerung. 5 fl. fhur packeisn und sunenur. thut 604 fl. doran innen behaltn fhur Conradtn Newners woppenprif: 16 fl. restat 588 fl. di sol er auch in ℔ verwechseln und Neusessern uberschickn, und bleibt mir mein gnedigster herr Cardinal ꝛc. noch p. resto schuldig fhur di 12 eßsilber — — — — — — — — — — 138 fl.

Ist alles zalt zu prag Niklasn Lintzern an meiner stat.

Item als ich meinem gnedigsten herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. auf meinen glouben aufbracht hab bei Mathesn Jorian 4000 fl. primo octobris zubezaln sampt 140 fl. abnutzung hab ich seinen f. g. geschribn. Sunabnt S. Christofs, den 25 Julii. diselben zu bezaln primo octob. oder primo Novemb. gar oder halb. und von dannen in 3. 4. 5. oder 6. monatn. auch zu halben tailn, di gantzn suma. zu seiner g. besten gelegnhait und wolgefallen, sampt der nutzung, nach marckzal allein das mich sein f. g. irs gemuts zeitlich verstendig. dornach habn zu richten.

August 1534.

[f. 89a.] Item als Niclas Linntzer vhon meinen g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. eingnomen hat vhon meint wegen fl. 726 hab ich im geschriben Arnoltn Hubnern zun. 5. kronen zubezaln, und solich gelt Sebastian Wolfen ubergeben und dorauf bezalt fl. 274. dise 1000 fl. sol er meinen pflegkindern verzinsen ein jar lang mit 5 p. c. Actum 6 Augusti.

[f. 89a.] Item als ich fhur m. g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. Melchiorn Bayrn schuldig worden bin fl. 137 kr. 49, zalt ich im bar 7 Augusti fl. 100. rest — — — — — — — — — — — — — — — — — — fl. 37 kr. 49, di zalt ich im auf 20 Augusti.

Oktober 1534.

[f. 92b f.] Item als ich hiobn a. ch. 83. eingeschribn, das ich m. g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. bei Mathesn Jorian 4000 fl. mit 7 zu verzinsn von 1. aprilis bis auf primo octob. aufbracht, und im 2 verschreibung umb 5000 fl verpfendt und mich dofhur verschribn, und ich aber auf seiner g. ersuchen solich summa, bis auf 1. aprilis ansthin zulasn bewilligt hab, wi mir dann s. f. g. den 18 sept. statlich zugeschribn hat auf di selben zeit gewislich bezalung zuthun, wo es anderst nit ehr beschicht, und aber Jorian des halben tails bezalt wollen sein.

Digitized by Google

hab ich in disen monat octob. verwisen und vergnügt hin und wider 4000 fl. hauptsuma und 140 fl. interesse, und dodurch mein schuldverschreibung erledigt und mein 2 verschreibung umb 5000 fl. widerumb zu meinen handen bracht und entphangn.

Item mir hat den 6. Novemb. Gastl Fugker von wegen hochgedachts m. g. herrn Cardinaln ꝛc. zalt 140 fl. obgemelt interesse, dorumb ich quittirt hab.

Also bleibt mir mein gnedigster herr schuldig den ersten octob. 4000 fl. mit 7 zuverzinsen bis auf primo Aprilis, dorumb ich keinen schadlos noch schuldprif, sonder hab seinen f. g. unterthenig getreuer wolmainung bloslich dorumb vertraut, das eben gnung, ist es nit zu vhil.

März 1535.

[f. 99b.] Item doran hab ich entphangn vhon Hansn von Fridingen auf Hohen kreen, Trentischen marschalk, am monat selb drit costgelt — — 41 fl

1535, 5. Juli.

[f. 105a.] Item als ich den erstn Aprilis 1534. meinem gnedigsten herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. auserhalb seiner f. g. obligation, auf mein verschreibung und verpfendung. 4000 fl. zu erledigung seiner g. silbergschirrs mit 7 zuverzinsn aufbracht bei Mathesn Jorian, auf 6. monat, und als er. 2000. fl. primo octob. zalt wolln sein, im die gantzn suma bezalt und hochgedachtm. m. g. herrn 6 monat, und volgent 3 monat vertraut und ansthin lasn hab, sein mir solich 4000 fl. sambt dem interesse 9 monat und 75 fl. meiner kinder zinsgelt den erstn Martii vertagt, bezalt durch die Fugker den. 5. Julii. anno gots geburt 1535. —

Thut — fl. 4285.

1536.

[f. 126b.] Item als ich Benedictn Prabant vhor einem jar 12 hofbecher vhon 10 m 15 lot 3 q wercksilber machen lasn und fur di m 9 fl. 10 thut 104 fl. 7 ß zalt, hab ich diselben Melchiorn Bayrn zugestelt und 16 ander pecher machen lasn, halten 13 lot 3 q 2 ℔. Sein pesser dañ di vorigen 1 q 2 ℔ wegen all 16. 12 m 10 lot 2 q 0 ℔ wigt ainer 12 lot 3 q 1 ℔. di m umb 9 fl. 3 ort muntz. Thut 123 fl. 7 ß 11 h ⅝ doran entphangn obgemelten wert 104 fl. 7 ß rest ich 19 fl. 0 ß 11 h, mher 2 zwelfer tranckgelts von 2 pechern zuverkoufn. fur 2 seck und tranckgelt.

Febr. 1536.

[f. 127a.]

M. Payr Cardinals trinkgeschirr,

Item ich sol Melchior Bayrn goltschmidt fur ain zwifach scheurlein[16]), schickt ich m. g. h. von Trient etc. und habs p. Niclasn Goswein meinen schwogern aus Wien entphangn — thut — — — — — — — — — — — — — — — 42 fl. 18 ß 2 h.

August 1536.

[f. 133b.] Item Adi 9 Augusti verkouft ich Melchiorn Bayrn di andern liberung nemlich 50 m 1 lot 2 q Thut fein 49 m 8 lot 0 q 1 ℔ p 14 ß get ab zu probirn und wegn 7 ß rest 473 fl. 6 ß. dovhon geburn meinem shun Christofn ¼ thut 118 fl. 6 ß 6 h So geburn gf Jheronimus etc. und Jorgn Neusessern 354 fl. 19 ß 6 h.

16) Dimin. von „die Scheur", „Scheuren", etc. — Pokal, Becher. Schmeller, Bayer Wörterb. II, 456 f.

Digitized by Google

Solche suma hab ich Neusessern sambt der zupuß und Holtschuher 615 fl. alsbald vergnügt.

Oktober u. Nov. 1536.

[f. 139a.] Melchiorn Bayrn goltschmidtn in der pintergassen hab ich berurt 33 fl. 6 ß 11 ₰ vhon meintwegen einnemen lasn zu behaltn, auf rechnung, mir mit der zeit ein trinckgeschirr doraus zu machen.

Item ich kouft vhon im den 11. Novē. ein pecher, den ich Gorgn schenckt, wigt 11 lot 1 q 1 ₰. di m p. 9 fl. zu freuntschaft — Thut — — — — 6 fl. 7 β 2 ₰

[Nachtrag:] hab ims zalt den 9 Januarii 1538 p. Jorgn Neusessern.

September 1537.

[f. 160b.] . . . . . .

Solich 28 fl. hat Melchior Bayr vhon meint wegen entpfangen 15 octob 35 fl. 6 ß 11 ₰, vnd mir doran geben ein pecher p. 6 fl. 7 β 2 h. rest er mir wi hioben eingeschriben ist a ch. 139 Thut — — — — — — — — 35 fl. 3 ß 11 ₰

[Nachtrag:] den pecher zalt ich im. 9. Januarij 1538.

Januar 1538.

[f. 173a.] Item als der frum furst, m. g. herr herzog Jorg etc., alter gewonheit nach, mir heur Martini abermaln 2 gute grose vhaß Kotschpergers[17]), geschickt, mit bevelh, das ain herrn Anthoni Fugkern zu verordnen, [und] das ich, ungeachtet das der furman dem ainen beim Potnstain den poden ausgefarn hat, gethon, und seinen g. geschriben hab, quod sufficiat mihi gratia sua, das ich gar keiner vergleichung beger und mich dits iar mit den 27 aimern Mainzischs weins mich behelfen wol, hat sein f. d. aus furstlicher milde mir dogegen verert und geschanckt am tag Epiphanis[18]) 50. neu Joachimstaler Thun zu 67 + 57 fl. 7 ß, hab ich alspald Melchiorn Payrn zugestelt, mir ein lustig, kunstlich tringkgeschirr, mit meins g. herrn pildnus, wappen und schriften zu seiner f. g. gedechtnus doraus zu machen. deo gratias. Benedictus deus in donis suis.

1538, 9. Januar.

[f. 173b.] Item ich hab Melchiorn Bayrn goltschmidt, sein rechnung lauter geschickt, den 9 Jan. und er bleibt mir auf beschehene zalung. aller ding netto schuldig 117 fl. 5 ß minus 1 ₰.[19])

mher schickt ich im fur Hans Johenin pecher entphangen 10 fl. ich hab mit im abgerechnt 7 Maij ꝛc. mir 100 fl. 7 ß 3 ₰. er zalet fur mich Trunck[20]) fur

17) Eine Weinsorte, die Christoph Scheurl wiederholt von den sächsischen Herzogen zum Praesent erhält und die in der Korrespondenz der letzteren mit Dr. Scheurl (zw. 1531 und 1540; vgl. Akten des Scheurl-Archivs Vc) demgemäß häufig genannt wird: ketschber most, ketzberger wein; 1538. X. 15: kotzschberger mosts als gut er uns das jar gewachsen; 1540 X 31: ein fuder kotzsberger neuen weins Reckwitzer gepirges. Offenbar handelt es sich um einheimisches Gewächs (ein Reckwitz liegt bei Wermsdorf und Grimma, im heutigen Kgr. Sachsen) und nicht um den Weinbergsort Kotschberg, Kotschkiverch, in Steiermark, Kr. Marburg, bei Radkersburg.

18) 6. Januar.

19) Vgl. „Meiner Pflegkinder Rechnung v. 1. Sept. 1537 bis auf 1 Martii 1538" von Dr. Scheurls Hand (Akten des Scheurl-Archivs III, 10, auf S. 11): „Item ich hab beym Thucher 40 fl. und beim Melchiorn Bayrn 117 fl. 4 ß 29 ₰ fur silbergschir verordnt".

20) Lorenz Trunck, Goldschmied. S. weiterhin unter diesem Namen.

Digitized by Google

1 gurtl 17 Maii . . . . . 16 fl.
ist alles zalt 5 Junii.

1538, 13. August.

[f. 183a.] . . . . . fl. 28. die hab ich einnemen lassen Melchior Payrin goltschmidin.

1540, 1. September.

[f. 226a ff.]

Zwo guldenscheurn.

Item ich hab im namen gots, mir und meinen lieben shunen Jorgen und Christofen, mein wil got auch dobey zugedenken zwo vast wol übergult, kunstlich und lustig, zwifach scheurn meinen goltschmidt Melchiorn Payrn machen lasen. di ain wigt. 6 m 11 lot 0 q 2 ℔. In dem ainen tail inwendig stet unsers herrn kaysers pildnus und dorumb geschriben: Caesar imperat. Carol. 5. Imperat. Augustus ann. etat. XXXVI. Auswendig stet geschriben: Tu modicum habuisti, antequam venirem ad te, et nunc dives. Gen. XXX.

In dem andern tail, ist der romischen kayserin pildnus loblich zugedencken, mit diser umbschrift: Isabella Caroli Imperatoris uxor. und auswendig geschriben: operib. manuum eius bene dixisti, et possessio eius crevit in terra Job. 1.

Die ander scheurn[21]) wigt 6 m 12 lot 0 q 0 ℔. In dem ainen tail, stet meins frumen christenlichen fursten herzog Gorgen von Sachsen etc. gotseligen, fursichtige pildnus, mit ainer herrlichen stirn und gwaltigen part, mit diser umbschrift: Semper laus eius in ore meo. Etat. ann. LXVI. Auswendig aber verlaut die schrift: Dominus autem benedixit novissimis Job, magis quam principio eins. Job XXXXII.

Im andern tail inwendig stet auch hochgedachts christenlichen fursten pildnus, aber seitlich, mit einem langen spitzigen part und diser umbschrift: Semper laus eius in ore meo. Aber auswendig herumb verlautet die schrift: Substantie iniustorum quasi fluvius siccabuntur. Eccl. 40. und auswendig in den 4 fuesen, hab ich machen lasen, unser neu adenlich zwischiltig wappen, mit dem gekronten turnershelm und pfaenfedern, und einem anhangenden klaynen Futterer schiltlein und der jarzal 1540. doruber. Dofhur zalt ich Vigilius[22]) illuministen fl. g. 4. di wegen alle viere 2 q 3 ℔. Also das auser (?) berurten abzug dise zwo scheurn von gutem wercksilber vhon 14. lotten, und auf das reichlichst ubergult, wegen 13 m 6 lot 1 q 3 ℔. zalt ich Melchiorn Payrn zu freuntschaft fur di m fl. 13 ß 10 thut grobe muntz fl. 180 ß 18. h 6. Mer zalt ich fur die 2 leine seck. ß 4 vnd fur di zwey futter mit grunem tuch ausgefuttert, und auswendigen gerissen woppen, Scheurl und Futrer, und der jarzal 1540 fl. 2. und den goltschmidtgesellen zu tranckgelt ß 6.

Suma das mich dise bede wol übergulte kunstliche scheurn geschm. aller ding thut fl. 187. ß 17 h 2 Thut aine fl. 93 ß 18 h 7.

Actum Nurmberg prima Sept. 1540. Manu propria. Benedictus deus in donis suis. der verleih sein gnad, das mein lib shun zu ehrn, frolich doraus trincken. & dicat omnis populus Amen.

21) am Rande von späterer Hand beigeschrieben: „Carl Scheurl hat dise überkomen". Carl Scheurl (1566—1625) war der dritte Sohn Christophs III., somit ein Urenkel des Dr. Christoph (II)

22) Virgil Solis d. Ä.

Digitized by Google

1540, 1. Nov.

[f. 227b.] Item ich hab emphangen vhon meinem oheym Jacoben Tuchern losungschreiber, meinen herrnsolt fl. 50 golt und geben Melchiorn Payrn goltschmit p. 71 ℔ thut fl. 59 ß 3 h 4. an bezalung der zweyer scheuern.

Nov. 1540.

[f. 228b.]

Silbergschirr

Melchior Payr.

Item als hi oben a. ch. 226. geschriben stet, das ich 2 schon ubergult scheurn machen lasen, hab ich mit Melchiorn Payrn goltschmidt an der pindergassen am tag S. Andree[23]) gutlich abgerechnt. und im zalt fur bemelt 2 scheurn wegen auf abzug 2 q 3 ℌ der wappen 13 m 6 lot 1 q 3 ℌ, di m p. 13 fl. 10 ß thut fl. 180 ß 18 h 6. fur 2 sack ß 4. fur 3 kelchpecherlein 2 m 1 lot 1 q 1 ℌ, di m p. 10 fl. 10 ß fl. 21 ß 17 h 1. fur ainen hofpecher, den ich meinem gevattern Jorgen Gotzen schencket, wigt 13 lot 0 q 2 ℌ di m p. 9 fl. 5 ß. thut 7 fl. 10 ß 3 h. fhur ein tutzet puchsboumer löffel zubeschlagen mit ubergulten stilen, wegen 4 lot 1 q 2 ℌ, 1 lot p. 1 fl., thut 4 fl. 7 ß 6 h. fur einen abgossen Cardinal von Trient, wigt 1 lot 2 q 1 ℌ, thut 15 ß, und fur 4 eslofl, kouft er mir ins haus 5 ß 3 h. Thut alles fl. 215 ß 17 h 7.

Dez. 1540.

[f. 229b.] . . . . . .

. . . Solich 40 fl. sambt 7 ℌ aufwechsls, 1 fl. g. minus 8 ℌ schickt ich Melchiorn Payrn goltschmidt, und hab in domit aller dingk gar bezalt.

Jan. 1542.

[f. 252a.] Item Nicklas Goswein hat mir 21 Januarii vhon wegen Gabrieln Tuchers zalt sein halb iar kostgelt vhon prima Julii bis prima Januarii fl. grob gelt 20. di hab ich alsbald Melchiorn Payrn einnemen lasen, und im domit bezalt den hinterstelligen rest, fur das bedeckt trinckgschirlein, so er mir zu dem Maintzischen gemacht hath.

Benedikt Brabant.

1535.

[f. 98a.] Item als ich lange zeit zu hofbechern begerd und naigung getragn, hab ich mir dero mit rot Christofen Ploden, Benedict Prabannt zwelf machen lasn zu 14 lot 2 q 2 1/3 ℌ wegen all. 10 m 15 lot 3 q. di m umb 9 fl. 10 ß grober muntz zalt ich suntag Letare Jherusalem. den 7 Martij 1535. thut — 104 fl. 7 ß.

der guttig herr got verleih mir und dem lieben shun Jorgen und unsern nachkomen, mit seinem gotlichen segen und gnaden frolich doraus zu trinken. Benedictio domini divites facit, nec sociabitur afflictio. prover. 10.

[f. 99b.] Item fhur 12 silbren hofbecher, sambt zweyen sacken und futeraln . . . . . 105 fl. 7 ß [24])

23) 30. November.

24) Zur gleichen Sache nochmals Januar 1536 [f. 126b]. Siehe oben unter Melchior Baier.

Digitized by Google

Brachvogel, Harnischmacher.

1532.

[f. 23b.] Ich hab mit hulf mains schwogern Hannsn Johanns herrn Jacoben pischoffen zu Preslau ꝛc. den Prachvogel auf 300 man harnisch machen lasen und seinen f. g. zu S. Jorgentag[25]) geschickt, und fhur den hinterstelligen rest 242 fl. 1 ß 14 ₰, benantem Johan verburgt, den selben rest hat s. f. g. durch Sebastian Wolf gar bezalt 3 Julii 1532.[26])

Jorg Puchner, kandlgieser.

Febr. 1536.

[f. 127b.] genannt.

Jörg Dietherr d. J., Münzmeister.

1532.

s. unten unter Lorenz Kellner.

Michel Felser, Kandelgießer.

August 1532.

[f. 6a.] Item ich zalt Micheln Felser kandlgiesern hinterdenparfusern fhur 12 glat schusseln, wegen 71 ℔., vhon saifenzin, den c umb 9¼ fl. und vhom ß ain zwelfer, zu machen, den 17 Augusti thut — — — 9 fl. 3 ß 20 ₰.

Darunter steht, von Dr. Chr. Scheurls Hand später hinzugefügt, dieser Nachruf: „Er starb im sterben 1533. Helf im got. Ein schon gerad man".

1532, 7. Nov.

[f. 36a.] 7 Nov. zalt Micheln Felsern, kandlgiesern hinter S. Katherina, fhur 6 welsch zine schussel und 4 zilich[27]) schusseln von gutem saifen zin den c roch[28]) umb 10¾ fl., wegen 54 ß ¾ zu 39 ₰ und ein welsch salzvhas dorein, thut 8 fl. 3 ß 27 ₰, 12 ₰ trinckgelt, und schannckt die Anthonien Vento zu vergleichung etlicher geschenck, sunderlich der inditien.

1532, 14. Nov.

[f. 38b.] Item den 14. Novemb. zalt Felsern kandlngiesern fur 4 teglich eßschusseln und 4 salzschusselein, wegen 14¾ ℔, das ℔ umb 39 ₰, thut — — 19 ß 4 ₰.

Mathes Gebel, Bildschnitzer und Medailleur.[29])

Juli 1533.

[f. 64b.] Item ich hab maister Mathesn Gebeln mich und mein weib auf silbergroschn abconterfetten lassen und im dofhur zalt

25) 23. April.

26) Von Briefen des Bischofs Jakob von Salza zu Breslau (1520—39) an Scheurl — sie waren zu Bologna „beieinander in studiis gewesen" (vgl. Knod, Deutsche Studenten in Bologna 1899, S. 476, Nr. 3237) — sind erst solche ab 1532 im Scheurl-Archiv erhalten. [Akten Vd.] Der erste Brief, d. d. 1532, 22. Aug., erinnert an einen einzelnen vom Bischof in Nürnberg bestellten Harnisch. Das zweite Schreiben v. 19. Nov. 1532 kommt noch einmal auf die längst erfolgte „bezalung des letzten restes des harnuschgeldes" zurück.

27) zierlich?

28) roh.

29) Diese Einträge hat inzwischen Th. Hampe zum Ausgang einer Studie gemacht: Beitrag „Zu Mathes Gebel" in der Festschrift, hrsgg. vom „Verein fur Munzkunde in Nürnberg". . . . Nürnberg 1907, S. 37 ff. Vgl. auch Nürnberger Ratsverlässe, hrsgg. von Hampe, I, Nr. 2212 mit Anm. 1.

Digitized by Google

4 fl., der hat er 5 und meins brudern seligen 2 grossen vhon 7 Joachim-thalern gemacht; dofhur zalt ich im 4 ß 6 ₰. den 11. Julii.

August 1533.

[f. 68a.] Ursula Seufrid Pfinzingin schenkt ich ainen meiner pildnusgroschn 7 augusti und Christina Jorg Neusesserin[30]) ainen sampt 20 zuckerte leckkuchlein, kostn 1 fl. 8 augusti. Ir bruder Caspar Mardroffer aß mit mir frue, 6. Augusti und mein geschwey schanckt mir 1 silbren pisapfl im wert 1 fl. 7 Augusti.

Meister **Heinrich,** Bildhauer.

1532.

[f. 26a.] Item ich zalt maister Hainrichn pildhauern 6 decemb. 6 fl.

1533.

[f. 45a.] mher M. Hainrichn 4 fl.

Vgl. den vollständigen Auszug über die Visierungsarbeiten zu einem von Bernhard v. Cles, Kardinal und Bischof von Trient, geplanten Kunstbrunnen im folgenden unter Pankraz Labenwolf.

Augustin Hirsvogel.

[f. 26b.] S. oben unter Melchior Baier.

Jakob Hofmann[31]) und **Martin Kraft.**[32])

Juli 1540.

[f. 224a.]

Mer solt er [Gothart Konigk] mir antworten, fhur d i r i n g, so ich vhon M a r t i n K r a f t, und J a c o b e n H o f m a n erkouft hab, fl. 100, auf rechnung, di übermaß werd ich ihn wol widerumb gut machen.

dovhon zalt ich alspald M a r t i n K r a f t durch sein schwester Anna an zwelfern fhur den gutten saphir fl. 37, und im zu trankgelt ß 10 26 Julii. Mer zalt ich J a c o b e n H o f m a n fur 1 2 r i n g l e i n fl. 54.

März 1542.

[f. 245b.] Item die k e t t e n so ich Christof Furerin ins kindtpet irs jungen shuns Christofen geschenkt hab, hat gewogen 11 fl. golt ein halb ort zu X 71½ und fl. 2 macherlon. zalt ich J a c o b e n H o f m a n zu 15 patzn fl. 15 ß 2 h 2.

Jorg Hutter, kandlgieser.

1536, 8. Aug.

[f. 133 b.] genannt.

1536, 5. Okt.

[f. 139a.]

Jorgen Huttern kandlgieserin hinterm tuchhaus.

1541, 22. Nov.

[f. 249a.] genannt.

30) Die Frau von Dr. Christofs Geschäftsfreunde Jörg Neusesser in Joachimsthal.

31) 1553, 22. Nov., verkauft Jacob Hofmann, Goldarbeiter, Bürger und des größern Rats zu Nürnberg, an Endres Örtel den Ält. sein Haus in der Breiten Gasse. Orig. Perg. Urk. des Frhrl. v. Scheurl'schen Familienarchivs. Das anhangende wenig beschädigte schöne Siegel des Ausstellers und Verkäufers zeigt im Schilde ein nach rechts springendes Roß, als Helmzier des Wappens einen flugbereiten Vogel (Adler?) auf einem Dreiberg. Im übrigen s. Ratsverl. I, 363, Anm. 3.

32) Martin Kraft d. J. Vgl. Ratsverlässe I, Nr. 479 Anm. und Nr. 3515.

Digitized by Google

Lorenz Kellner, Goldschmied.[33])

1532.

[f. 22b.]

Katherina doctor Christof Schewrlin.

[am Rande:] Was ich meinem weib schuldig bin und ir unser shun Jorg zalen soll.

Es ist zugedenken, das ich meinem weib di prautketen so ich ir geben, und ein ketlein, vhon trot, so si zu mir pracht, durch Hansen Lochingern umb 28 gulden, mher iren silbren pater noster, so ich doch zu irer gürtl verpraucht, umb 7 gulden und ir schlayr umb 18 ein halben gulden verkouft und dorzu vhon ir bei 12 gulden so ir herzog Heinrich von Braunschweig zuletz gelasn, entlehnt, thut alles bis in 66 fl. dogegen hab ich ir kouft vhon Jorgn Ditherrn ungrisch golt, 25 1/2 gulden, schwer 6 lot, umb 35 fl. 1 ß, und reinisch golt, auch 6 lot, di m umb 72 fl. minus 1/4, umb 26 fl. 18 ß 2 h, thut an müntz 67 fl. 5 ß 4 ₰, dovhon hab ich ir machen losen, den Lorentzn Kelner untherm Ditherrn ain schone lustige zaum- oder zuglketten, thut zwen dinst, dann man mag si kurtzer und praiter machen zu ainem kelpentlein, wi ein glegte ketten, wigt 51 ung. gwicht, ich gab im zu machen aus freuntschaft — — — — — — — — — — — — — — — — — — 2 fl. 3 zwelfer, di hab ich meinem weib geschenkt, als si aus shuns Jorgen kindtpet gangen ist, doch zu bezalung obgemelter und aller andrer schulden, den 28 Maii 1532.

Item ich hab naigung tragen, di ketten lasen lenger zu machen, und darzu gelegt 10 gut ung. gulden, so ich den Tucherischen abverdint hab, 10 gut r[heinische] gulden und 6 chronen, mher 5 fl. 1/4 halb ungrisch halb reinisch, zalt ich zu 11 ß, also wigt di ketten 81 1/4 ungrisch gulden gwicht; so gab ich im verner zu machen anderthalben gulden. Also gestet mich di ketten im namen des herrn hundertzwelf fl. 3 ß 2 ₰ 27 Julii 1532. Benedictus deus.

Martin Kraft.

s. oben unter Jakob Hofmann.

Pankraz Labenwolf[34])

und die Arbeiten zu einem Kunstbrunnen für den Kardinal Bernhard v. Cles.

Aug. 1532.

[f. 6a.] Als mir hivhor 6 messen leuchterrorn an die wendt vhon Peter Fischers testament geschankt sein, hab ich noch 6 und 12 hanthaben und 6 leuchter die im fhus hol sein machn lasn und Pangratzn Lawbnwolf dorfhur bezalt 19 Augusti 5 fl.

[f. 25b f.]

1532.

Cardinal vhon Trient.

Meinem gnedigstn herrn herrn Bernhardtn Cardinaln und pischofen zu Trient ꝛc. überschickt ich di rechnung den 12 februarii und sein g. sol mir p. resto thut . . . . . 22 fl. 6 ß 28 ₰.

33) Vgl. a. Hampe, Nürnb. Ratsverlässe, I. Bd., S. 305 Anm.

34) Vgl. die Literaturangabe bei Hampe, Ratsverlässe, I, 540 Anm.

Digitized by Google

Item ich zalt maister Pangrotzn Lawbenwolf rotgiesern bei der schmelzhutten auf der arbalt der 5 par prantrutten, den 4 februarii 100 fl. doran sol er mir auf beschehene rechnung — — — — — thut 42 fl. 2 ß 22 ₰.

Hochgedachten m g herrn Cardinaln, hab ich etliche andre dingk machen lasn und verrichtet, thut in suma alles 320 fl. 8 patzn minus 1 ₰ und hat mich sein f. g. des rests nemlich 120 fl. 8 patzn minus 1 ₰, zu Regnspurg den 4 Maij 1532, an Joachimthaler zu 16 patzn, zu dank entrichtet.

Meinem gnedigstn herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. hab ich gelihen, seiner g. zeltmachern maister Jacoben Rennern, auf di 3 zelt 50 fl. und fhur den stull, prunnenvisirung, milaun, und anders 26 Julii — thut — — 69 fl. und fhur den andern lidren stul 4 fl. — — — — — — — — — — — — 73 fl. doran entphangen den 16 Augusti 50 fl. restat — — — — — — — — — — 23 fl. di hat mir auch zalt Hans vhon Fridingen, seiner g. hofmarschalck, den 27 Augusti, do ich seinen f. g. auf derselben silbergeschirr, vhon Mathesn Jorian aufbracht hab, auf 7 p. 3000 fl., und di silberschlüsl [sic!] zu mir gnomen und in mein eisnes truhelein gelegt. do man sie findet.

Ich hab seinen g. gelihen Erharten Schon fhur ein prunnenvisirung den 27 Sept. — — — — — — — — — — — — — — — — — 1 fl. 4 ß 6 ₰ und 24 ₰ trankgelt. —
Ich zalt Marg. Pirpowmin 24 Novemb. — — — — — — — — — — — — — — — 8 fl.
von der visirung tranckgelt — — — — — — — — — — — — — — — — — — — 24 ₰
Item ich zalt maister Hainrichn pildhauern 6 dezemb. — — — — — 6 fl.
Ich zalt im durch Mathesn — — — — — — — — — — — — — 27. Janua. 6 fl

1533, 7. Januar.

[f. 45a.] Item mein gnedigster herr Cardinal zu Trient ist mir schuldig ut sup. ch. 26 — 15 fl. 5 ß 24 ₰
Maistei Erhartn Schon fhur visirung 1 fl. 4 ß 6 ₰, fur roln 40 ₰. mher M. Hainrichn 4 fl., Selnern trinkgelt 2 patzen visirung.

Juni 1533.

[f. 62a.] Item mir hat m. g. hr. Cardinal zu Trient etc. auf di prunnenarbeit verordnt und haben mir di Fucker zalt den 26. Junii thut in suma — auf mein quittung — — — — — — — — — — — — — — — — — — — 200 fl.

Sommer 1533.

[f. 62b f.] Item sunabent 28 Junii hat Pangraz Lawbnwolf, rotgisser, m. g. h. von Trient etc. prunnen in di wag gefhurt, hat gewegn 8 c 72 ß den c zu 18 fl. thut . . . . . 150 fl. 19 ß 2 h. dorauf zalt ich im des selben abents 100 fl. und in di wag zu fhuren und wegen 2 ß 7 ₰.

[f. 64a.] Item den 10 Julii schickt ich den prunnen wegk und meinem g. herrn von Trient und sein rechnung, bleibt mir sein f. g. schuldig — — — — — — 30 fl. 3 ß 6 ₰.

1533, 9. August.

[f. 68a.] Sunabent vigilia Laurentii, waren alle dingk lauter abzalt / in der gantzn stat / dann so vhil den handl antrift, und ich het in vorrat 4 ß 0 ₰, und

Digitized by Google

mein weib zur haußirung in 2 fl. Allein was ich schuldig Pangratzn Lawbnwolf rotgiesern. 59 fl. 1 ß 7 ₰. dogegn warn mir schuldig m. gi herr von Trient ꝛc. 30 fl. 3 ß 6 ₰ und di von Paßaw 50 fl

1533, 16. August.

[f. 69a.] Item ich hab den 16 augusti durch handen Wilhelmen Schmidmayrs von einem erbern rot zu Paßaw entphangen meinen jarsolt 50 fl. und alsbaldt antwortn lasn Hansn Meuseln seine gelihene 25 fl. und Pangr. Lawbnwolff auch 25 fl. restat ich im noch 34 fl. 1 ß 7 ₰. [am Rande ist das Wort „zalt" beigefügt.]

1536.

[f. 131b.] s. o. u. Meister Albrecht.

Berthold Pelh, Goldschmied.

1538, 10. Januar.

[f. 173b.] Item ich hab entphangen[35]) 2 st. No. 94. 106. Thut 30 m lott N. gwicht. habe auch hi in der schau gewegn 30 m 4 lot 0 q. halten 15 lot 3 q 1 ₰. fein 29 m 14 lot, q 1 ₰ verkouft Pertolt Pelh goltschmidt 8 fl. 16 ß thut p. 66 + 263 fl. 1 ß. Thut zu 66 + 289 fl. 7 ß geburt junckern Christoffen fur sein 12½ m 120 fl. 2 h und der rest Newsessern thut 169 fl. 5 ß 10 h. Thut der unkost 6 ß.

Hans Platner.[36]).

Okt. 1537.

[f. 162a.] Item Hanns Platner hat mich abconterfeth, und mein mutter selig verneuet, hab ich zusamen in 2 teffelein verfassen und beschlagn lassen, dofhur zalt ich Platnern fur meins 2 fl. 4 ß 6 ₰ und fur mein mutter seligen und zu tranckgelt seinem shun 4 ß 6 ₰.

[Hierzu Randbemerkung Christian[7]) Scheurls: „NB. Diße beedte täffelein hab ich D. J. S. (?) Christian Scheurl 1638 im hauß der Scheurl zu verbleiben gestifftet."][37])

Erhart Schön.

[f. 26a, 45a: s. o. b. Pankraz Labenwolf.]

35) Als Anteil an der Bergwerksausbeute.

36) Vgl. Hampe, Nürnb. Ratsverlässe I, S. 202 Anm. 1, Nr. 1323, 1872 und 2979, die Nachweise Mummenhoffs in den Mitt. d. V. f. Gesch. d. St. Nbg. H. 10, S. 63 Anm.

37) Von den erwähnten beiden Bildnissen wird das der Mutter, der Helena Christoph Scheurl, geb. Tucher (1462—1516), ein 44,5 cm hohes und 30,5 cm breites Holztafelbild, dat. 1491, noch heute im v. Scheurl'schen Hause hier, Burgstraße 10, aufbewahrt. Die Dargestellte erscheint mit gelöst herabwallenden Haaren, welche durch einen Perlenkranz zusammengehalten werden und in graugrünem gemustertem Gewande (Dr. Fr. Tr. Schulz im Katalog der histor. Ausstell. der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906 unter Nr. 198, S. 77). Auf der Rückseite der Tafel unten ist ein Pergamentstreifen aufgeklebt mit dieser Aufschrift:

„Helena Tucherin nascitur posthuma 24 Julii 1462 uxor Christ. Scheurls. 2 Aug. 1480 Istum. parit 11 Novemb. 1481. amatque ardentiß. moritur 7 Junii 1516. vixit ann. 53. Mens. X. dies: 4 An. 1491. Aetati 29.

1537 Ließ Christ: Scheurl Dtr. dißer alß seiner l. Mutter sel. Conterfei Durch Hans Plattner mahler verneuern vnd Christian Scheurl bedte 1638 ingleichen durch Leonh. . . . erle. (?)"

Den letzten Namen vermag ich mit Sicherheit nicht zu entziffern. Vielleicht Leonh. Heberle (1584—1656) ? Über den Verbleib des entsprechenden Bildnisses von Dr. Christoph Scheurl hat sich bis jetzt nichts in Erfahrung bringen lassen.

Digitized by Google

Virgil Solis d. Ä.

[f. 226b: s. o. b. Melchior Baier, Sept. 1540.]

Niklas Stör[38]**), Maler**

1532, 18. Sept.

[f. 35a.] Mir schanckt mein maler Nicklas Stor ein schwarz eingepunden wappenpuch den 18 Sept. im wert 1 fl.

(Lorenz) Trunck[39]**), Goldschmied.**

1538.

[f. 173b.] s. o. b. Melchior Baier [1538, 9. Jan.].

[f. 177a.] Freitag 17 Maii kouft ich von Trunck goltschmidt, meinem weib ein schmale sammate beschlagne gurtl, wigt das ubergult beschlech 14½ lot. Thut alles grob gelt — — — — — — — — — — 16 fl.

Wolf Ulpeck, Münzmeister zu Schwabach (1528—63) [40].

März 1538.

[f. 175b.] Item der kinder 86 m 12 lot. Sein verkouft 19 Apl. Wolfen Vlpeckn muntzmaistern zu Schwobach p. 17 ß. Thut 820 fl. 2 ß 0 h. Thut Newsessers $^1/_{10}$ 82 fl. 0 ß 2 h. der kinder unkost 8½ ß rest inen dise liberung Reminiscene — — — — — — — — 737 fl. 13 ß 4 h.

Peter Vischer.

[Aug. 1532.]

[f. 6a.] Als mir hivhor 6 messen leuchterrorn an di wendt vhon Peter Fischers testament geschankt sein .... (s. o. b. Pankraz Labenwolf.)

Michel Wolgemuts Frau.

[1532, 21. April.]

In der Reihe der Nachbarsleute, denen Dr. Scheurl an dem Sonntag Jubilate, da der kleine Jörg Scheurl „aus der wester“[41]) gebadet wird, Met, Wein u. Brot ins Haus schickt, ist auch der Name der „Malerin Wolgmuttin“ mitaufgeführt.

1532.

[f. 39a.] Ich bin schuldig worden meynem schwoger Asmus Futtrer[42]) .... fhur 56 abconterphet houptleut 3 fl. 18 ß. —

---

38) Vgl. Hampe, Ratsverlässe I, S. 454, Anm. 2.

39) Vgl. Nürnberger Ratsverlässe I, S. 245, Anm. 2.

40) Über Ulpeck vgl. Gebert in der Festschrift hrsgg. vom „Verein f. Münzkunde in Nürnberg“. Nbg. 1907, S. 18, 31 und 32.

41) Bad, das den Allerkleinsten herkömmlicherweise am dritten Tage nach der Geburt mit einer gewissen Feierlichkeit bereitet wurde. Eine befriedigende Erklärung des Wortes und Begriffs sucht man auch bei Schmeller (II, 1043 f.) vergeblich. In Ergänzung der Anmerkung 23, Mitteilungen des German. Nationalmus. 1906, S. 98 (zu „Westerhaube“) mögen noch diese Nachweise Platz finden: Vilmar, Idiotikon von Kurhessen (1868), Neue Ausg., Marburg und Leipzig 1883, S. 450 f.; Herm. v. Pfister, Mundartl. und stammheitl. Nachträge zu Vilmars Idiotikon von Hessen. Marburg 1886, S. 334 und Herwig, Idiotismen aus Thüringen [aus der „Vogtei“ bei Mühlhausen i. Thür.], Jahresbericht des städt. Realgymnas. zu Eisleben 1893 (Programm Nr. 263), S. 31.

42) Erasmus Fütterer († 1551), Bruder von Dr. Scheurls Frau Katharina.

Digitized by Google

1533.

[f. 48b.] Ich schanckt m. g. herrn herzog Jorgn zu Sachsn ꝛc. eingepunden etwovyl contrafetter pildnus groser herrn und houptleut zu Maylandt[43]).

1532.

[f. 14a.] Sunabent den 20. Julii schanckt Johann Puchner, burger aufm Annaperg, meinem shun Jorgen, einen silbren lustgroschen, darauf der khuß Jude und der grus Joab künstlich geprecht sthin, wigt im wert, 18 sil. g. mit wünschung das ine der herr got dovhor behuten solt, den wil ich im aufbehalten und verwarn, domit er im bleib und er den fhindet.

1533. (1529.)

[f. 55b.] Hanns Schnot schankt im [dem einjährigen Söhnlein Doctor Christofs, Jörg Scheurl] ainen peutpfennig, mit der überschrift, des türken belagerung der stat Wien. den 24 Septembris. 1529.

Juli 1533.

[f. 63b.] Sunabent. 5 Julii. schanckt mir mein g. herr pischof Jacob zu Preslau ꝛc. ainen tripelducaten seiner gnaden pildnus — — — — — — — — thut — — — 3 ungrisch fl.[44])

Juli 1533.

[f. 64b u. 68a siehe oben unter Mathes Gebel.

November 1533.

[f. 73b.] Item mein bruderlicher freundt Jorg Neusesser hat den 7 Novemb. meinem shun Jorgen zu seiner gedechtnus geschanckt, ein schone erzstufn und

43) An sich liegt es außerordentlich nahe an die Porträtgalerie des bekannten italien. Humanisten Paolo Giovio (Jovius, 1483–1552) zu denken. Vgl. Eugène Müntz, „Le musée de portraits de Paul Jove", in deutscher Übersetzung u. d. T. „Die Porträtsammlung des Paulus Jovius" in der Zeitschr. f. Bücherfreunde, VIII. Jahrg. 1904/05, S. 120–127; Alfred Hagelstange, „Eine Folge von Holzschnitt-Porträts der Visconti von Mailand"; Mitteil. des German. Nationalmus., Jahrg. 1904, S. 85–100; Franz Servaes, „Versunkene Kunstschätze"; Neue Freie Presse, Wien, 1905, Nr. 14508 v. 13. Januar.

Die allgemeine Anschauung aber erblickt die erste und älteste Reproduktion der Porträtgalerie in den (immerhin nur eine Abteilung des gesamten Bildervorrats, nämlich die „Kriegsmänner", wiedergebenden) Holzschnittillustrationen zu den von Robert Estienne in Paris veregten „Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum" des Jovius. Diese „vitae" sind tatsächlich erst 1549 erschienen und eine Briefstelle Giovios v. 14. Sept. 1548 (Müntz a. a. O. S. 123 und Hagelstange S. 87): „E volesse Dio, che di questa maniera si potessero intagliare tutte le immagini, che io tengo al Museo, almanco quelle degli nomini famosi in guerra" scheint allerdings die Annahme einer früheren Ausgabe von Reproduktionen nicht zu gestatten.

44) Bischof Jakob von Salza zu Breslau [1520—39] an Dr. Christof Scheurl, Akten des Scheurl-Archivs Vd, 1533, 23. Junii: „Eur hausfraun schicken wir hiebei zu unserer gedechtnus ein gulden nomisma oder conterfei unseres antlitz, dorin ir wol spuren werdt, ob sichs deme, jene zeit zu Bononien vergleicht, und was vor ein differenz zwuschen der jugend und alter ist". (S. a. Knod, Deutsche Studenten in Bologna, 1899, S. 476 und Nr. 3237.)

Eine Porträtmedaille des Bischofs Jakob v. Breslau aus demselben Jahre 1533 ist nicht bekannt. Dagegen wird bei Saurma, Schles. Münzen und Medaillen unter Nr. 17 eine goldne Porträtmedaille Jakobs v. Salza v. J. 1531 angeführt, von der Chr. Scheurl allenfalls 1533 ein Exemplar erhalten haben konnte.

Digitized by Google

etlich rotgulden stüflein, gedigen silber, aus der ainikeit, und 2 silbren g. konig Ludwigs und kongin Maria pildnus und dann graffen Steffan und grafen Lorentzn Schlicken pildnus im wert — — — 10 fl.

Dezember 1533.

[f. 73b.] Item mir hat herr Christof Kreß den 7. decemb. geschenckt sein silbrene pildnus[45]).

Oktober 1535.

[f. 108a.] Item domaln hat auch Jorg Neusesser meinem weib und shun Christofn, seiner gevattern und poten über den gulden groschen Samaritaner g. histori im wert 12½ fl. geschenckt ein lustig kunstlich verdeckt silbergschirr, dorauf Herodiadis histori gestempft und geschriben ist, wigt 2 m 12 lot 1 q, acht ich di m. per 15 fl. thut — — — — — — — — — — — — 40 fl. 10 ß 11 h

1535.

[f. 109b.] .... so hat Neusesser seiner gevattern geschenckt ainen Moyses und Samaritaner gulden schaug. im wert 12½ fl und seinem poten Christofen ein trinckgeschirr im wert 40 fl. 10 ß 11 h.

Oktober 1537.

[f. 161b unten.] mer schenkt ich dem kelner zu Aschaffnburg, Lenhartn Pertzn, einen schaugroschen könig von Ungern und seinen gemahel im wert bei 13 ß.

Mai 1538.

[176b.] Item auf montag nach Jubilate 13 Maii hab ich entphangen ein gut stuck weins von Aschafnburg, do mit und der gulden conterfetten pildnus mein gnedigsten herr Cardinal zu Mainz ꝛc. mich dises jar gnediglich verert hat[46]), gehalten 13½ eimer ..... Schencket dem kelner zu Aschafnburg [Lücke zum künftigen Eintragen des Namens Leonhard Pertz, s. o.] einen schaupfenning.

September 1538.[47])

[f. 185b.] Item als meine herrn umb gemainer stat nutz willen, die kayserlichen purgk, das vhesten und Thirgaıtner thor zu bevhestnen furgnomen, und den 31. Julii zu fronen angefangen, haben si den ersten stain legen lassen, den 3. Septembris, zwischen 2. und 3. gen tag als zu 3 uhrn des halben segers. 1538. des selb stain was rund, und ausgehauen, wi etwan ein reibstain und bedeckt, worein haben sie legen lasen. . . . . .

45) Medaille aus dem gleichen Jahr 1533: German. Museum Nr. 2535. in Bronze. Dieselbe in Silber ausgeführt bei Imhof, Nürnb. Münzcabinet 1. T., 2. Abt. (1782): Sammlung v. Kreß 2202. Vgl. nun auch Th. Hampe in der o. g. Festschr., hrsgg. v. „Ver. f. Münzk. in Nbg." 1907, S. 44.

46) Vgl. auch Julius Cahn, „Die Medaillenporträts des Kardinals Albrecht v. Mainz, Markgr. v. Brandenburg" in: Studien aus Kunst und Gesch., Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet. Freiburg i. Br., Herder 1906, S. 161–167, wo sich indes kaum eine Medaille genannt finden dürfte, die der Scheurl'schen Notiz entspräche.

47) am Rande: „Vesten pastey". Der Bau der Bastei an der Veste zu Nürnberg geschah durch Antonio di Vazuni (Vasani) in den Jahren 1538–1545.

Digitized by Google

Medaille auf die Erbauung der Bastei an der Burg zu Nürnberg 1538 von Peter Flötner.

Silbrengroschen[48]), mit ainem zwikopfigen gekronten adler, in der prust Castilien und Osterreich, dorunter die 2 Nur[n]berger wappen, und dozwischen zu unterst ein schrift: fundamentum salutis nostre Christus. auf der andern saiten:

Deo opt. max.

S. p. q. N.[49]) muros arcis, non satis firmos, ad sustinendos hostiles impetus, et iusta spatiorum adiectione, et multis subinde egestis ruderib. a fundamentis, magna cum laude, erexit, ac novos fecit, Imp. Carol. V. ces. p. f. semp. Aug. rege Hispan. Catholico, Archiduceque[50]) Aust. etc. et Ferdinan. fr. eius. rege item Rom. Hung. et Bohem. Romanique Imp. successore etc. patrib. vero p. Christof Tetzelio. Leonh. Tuchero et Sebald Pfinzingo. ann. M. D. XXX. VIII. men. Aug.

Item dinstag 10. Sept. haben meine herrn, ain losung angesezt, in gwonlicher form zu geben, zwischen dannen und Walburgis 1539. die schwur ich dinstag 22 octobris und zalt sie.

Juli 1533.

[f. 64b.] Ich hab mir machen lasen 24 Julii 8 zine eßschussln, habn gewegen 54 ℔, 6¼ ℔ p. 1 fl. thut 8 fl. 5 ℔ und kostn di woppen zustechn 8 zwelfer.

48) folgt nun die Beschreibung der bek. Medaille Peter Flötners (P. F. gez.) auf die Erbauung der Burgmauer in Nürnberg 1538. Vgl. Domanig, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur. 1895. S. A. a. d. 16. Bd. des Jahrb. der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserh., S. 27, Nr. 1; Domanig, Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhist. Hinsicht. Wien 1907, Nr. 78; G. v. Bezold, Die Medaillen Peter Flötners in der Festschr., hrsgg. v. V. f. Münzkunde in Nürnberg. Nürnberg 1907, S. 3 ff. und 7.

49) – senatus populusque Norimbergensis. – Am Rande steht: „Silbren muntz in die pastey vergraben".

50) Medaille selbst: ARCHIDUCIQ.

Digitized by Google

März 1534/35.

[f. 99b.] Item fhur 12 silbren hofbecher sambt zweyen secken und futralen 105 fl. 7 ß.

[f. 99b.] Fhur 2 maylendische irdene hantpeck, 2 giskandl, 4 schaln, 2 salzvhaß, 11 teler mit Scheurl und Futerer woppen — — — — — — — — 9 fl. 0 ß 13 ₰.

Oktober 1535.

[f. 108a.] Item domaln hat auch Jorg Neusesser meinem weib und shun Christofn seiner gevattern und poten[51]) über den gulden groschen, Samaritaner g. histori im wert 12½ fl. geschenkt ein lustig kunstlich verdeckt silbergschirr dorauf Herodiadis histori gestempft und geschriben ist, wigt 2 m 11 lot 1 q ach ch di m p. 15 fl. thut — — — — — — — — — — — — — — — — 40 fl. 10 ß 11 h.

1541, 4. August..

[f. 236b.] Item herr Albrecht cardinal ertzpischof und kurfürst zu Mainz ꝛc. hat mir Hansen Eberhawsen secretarien zuschreiben lasen, sein churf. g. hab mein erpiten zu gnedigen gefallen angnomen, wol mein frummer gast sein, ist also vhon Regnspurg dinstag 2 zu uns ein und donerstag 4 augusti wider wegkzogen, hat vereret und zur letz gelasen . mir fur mein person ein artlich bedeckt ubergult trinckgschirlein. wigt 1 m 10 lot 2 q 2 ₰ im wert.

1533.

Martius.

[f. 52a.] Item mein liebste mhum Appolonia Tucherin het mit sundern begirden, meinen corallen rosnkrantz in irem sterben, am arm und verordnet mir iren schwarzn pater noster, doran sie uberaus gros petten erzeugt, mit ainem helfenpainen kreutzlein, so ir der alt Hanns Tucher, vhom heyligen lanndt pracht heth, mher ein helfenpainen crucifix teffelein, das ir mutter meiner anfrauen Elizabet H. Kreßin gewesn was und ein fazoleth vhon irem weyler,[52]) darzu gab mir frau Katherina Pyrchamerin di neu eptesin vhon wegen irer verstorben mumen und prelatin frauen Clara Pirchamerin ein helfenpainen todtn kopf in silber gefast.

April 1536.

[f. 129a.] Ich hab meinen Turckes ringk meinem schwogern Christofn Ploden zu Lubeck zu verkoufen zugestelt, hat mir den verrechnt umb 12 fl und mit lennbet[53]) gut gemacht.

1541, 4. August.

[f. 236b.] [Von Kurfürst Albrecht von Mainz geschenkt:] der doctorin ein lustige scheinliche ketten auf den neuen form, wigt 12 fl. golt minus [fehlt eine Zahl] fl. kost zu machen .... [Lücke] und beiden hausgesinden, die gespeist sein, 6 fl. g. und 1 fl. patzn. benedictus deus.

51) Paten, Taufpaten.

52) Nonnenschleier vgl. Schmeller, Bayer. Wörterbuch II, 887.

53) Leinwand.

Digitized by Google

1532.

[f. 6b.] Ich hab zalt meinem nachborn dem schreyner vhon meiner lieben mutter seligen gwantkaltern[54]) so mir in der tailung worden ist, klayner und auf di welschen art lustig, mit ainem fus, capitell, zweyen thurlein, verporgen und andern schubladen zumachen, zusampt dem alten schloß unnd pannten, erstlich 4 ß 6 ₰, fhur ainen span oder scheit fledren holz, mher 2 fl. 4 ß 6 ₰, und der maisterin 1 ß 6 ₰ und dem geselln trankgelt 24 ₰, den 17. Septemb. 1532.

Mher zalt ich dovhon zubeschlahen, fhur zway schlosser, panndt und ringken — — — — — — — 1 fl. 6 ß 9 ₰.

1533.

[f. 54a.] Item ich hab meinen fladren[55]) grosn kalther und 14 fl. geben fhur den neuen grosen kalther auf di welschen manir, mit seuln und oben mit dem umbgangk, kost zu beschlahen den 8 Julii — 4½ fl.

April 1533.

[f. 55a.] Item meinen ererbten grosen fledren kalther, den mir der verlogn Anthoni Schlaginhaufn schreyner welsch bekleiden solt, und er herrn Christofn Tezeln obristen losung herrn umb 8 fl. verkouft, hab ich widerumb vhon im gelost und im mit sampt dem schabn und virnusn zalt 29 Martij thut in alles — — — — — — — — — — — — — — — — — — — 10 fl.

März 1534/35.

[f. 99b.] fur sechs debich zu Antorf mit Scheurl und Futterer woppen und diselben mit schetter und ringen zu umbneen — — — — — — — — — — 40 fl. 3 ß 19 ₰.

Zu Melchior Baier.

Von Theodor Hampe.

In dem im Erscheinen begriffenen zweiten Bande des von Ulrich Thieme und Felix Becker herausgegebenen „Allgemeinen Lexikons der bildenden Künstler" habe ich eingehender als es sonst bisher geschehen ist über Leben und Werke des von Neudörfer gepriesenen Goldschmieds Melchior Baier gehandelt und daselbst auch bereits sowohl auf die archivalischen Nachrichten, die Heinrich Heerwagen in den diesen Zeilen vorangehenden Auszügen aus Dr. Christoph Scheurls sogen. Schuld- und Rechnungsbuche veröffentlicht hat, als auch auf einige weitere Notizen über den Künstler in des Nürnberger Patriziers Lienhard Tucher (1487—1568) Ausgabenbuch aus den Jahren 1545 bis 1551 kurz Bezug genommen. Ich gebe diese letzteren Nachrichten im folgenden in extenso wieder, da sie, wenn sie auch nicht von der Bedeutung sind wie die genauen Beschreibungen Melchior Baierscher Arbeiten im Scheurlschen Buche, doch nicht unwesentlich zur Vervollständigung des Bildes, das wir uns bisher von seiner Tätigkeit machen können, beitragen. Das betreffende Ausgabenbuch befindet sich im Freiherrl. von Tucherschen Familienarchive, aus

54) kalter (ge-halter) = Schrankf.
55) von Masernholz; vgl. Schmeller, I, 787.

Digitized by Google

dessen reichen Beständen ich im Laufe der Zeit noch mancherlei Material zur Kunst- und Kulturgeschichte namentlich des 16. Jahruhnderts zu veröffentlichen hoffe. Schon hier aber möchte ich Herrn Regierungsrat Christoph Freiherrn von Tucher für die außerordentliche Liberalität, mit der er mir in den letzten Jahren die Durchsicht der wichtigsten älteren Bestände des Tucherschen Archives gestattete, meinen wärmsten Dank zum Ausdruck zu bringen nicht verfehlen.

Die Melchior Baier betreffenden Aufzeichnungen beginnen im Jahre 1549 und laufen bis gegen den Schluß des Ausgabenbuches (1551), das keinerlei Paginierung aufweist, fort. Sehr zu bedauern bleibt, daß sich weder frühere noch spätere Ausgabenbücher Lienhard Tuchers erhalten haben, die in der Ausführlichkeit und Genauigkeit, mit der sie geführt sind, gewiß noch vielfach willkommenes Licht auf das Leben und Schaffen einzelner Künstler geworfen und vermutlich auch über die Tätigkeit Melchior Baiers in den letzten 26 Jahren seines Lebens, die vorläufig noch in undurchdringliches Dunkel gehüllt sind, einigen Aufschluß gewährt haben würden. Wie die Sachen liegen, bleibt der Eintrag Lienhard Tuchers vom 24. März 1551 der späteste quellenmäßige Beleg für die Ausübung seiner Kunst durch unseren aller Wahrscheinlichkeit nach erst im August 1577 verstorbenen Meister.

Ich lasse nunmehr die auf ihn bezüglichen Auszüge folgen:

„Adi 24 Augusto [1549] hab in No. 80 [wohl die Bezeichnung des Fasses], in einem drotfas, von hin auf Genff gesant 1 kistlen, dorin ein schön clainott, silber vergult mit einem deckell, so mir der Melcher Pair hat gemacht; das wigt 2 m 15 lott 2 q und kost, zu 14 fl. ¼ grobe montz 1 m, und 24 ₰ drinckgelz, thut als . . . . . 42 fl. 8 ß.

Mer für das futter [Futteral] darzu bezalt . . . . . 1 fl. 10 ß.

Solchs clainott soll von Lion gein Seragossa gesant wern und von wegen meins suns Sixt dem Johan Zypero zu Seragossa geschenckt wern für ½ jar kostgellt, das er im 48. jar [d. h. 1548] ist pei im gewest, und (itzt) pey dem Luys Petter Vallegir zu Valludellit ist icz."

„Adi 2 Hottober [2. Oktober 1549] hab ich pey des Melcher Pair, goltschmydt, vor ezlichen wochen ein drinckgeschir bestellt von wegen meins suns Sixt in Speingne zu verschencken von wegen eins kostgeltz; do ich mich aber ytzt vermudt, es werd mit gelt bezalt werden, solchs will ich auf ein fürpaß not behalten. Ist silber und vergült, wigt 3 m 0 lot 1 q 1 ₰ kost, zu 14 fl. 5 ß 1 m, und 24 ₰ drinckgeltz, mer für 1 futter darzu bezalt 1½ fl. thut als . . . fl. 44 ℔ 5 ₰ 6. Hat dem Petter Vallegir gen Valludullit soln geschenckt werden". [also wohl anstatt eines Kostgelds für ein weiteres halbes Jahr.]

„Adi 18 detto [18. November 1549] hab ich vom Melcher Pair, goldtschmydt, ein nyderdrechtig[56]) silber vergult cleinet mit einer deck kauft, das wigt

56) Das Wort bedeutet hier offenbar soviel wie „niedrig", „nicht hoch"; also war vielleicht eine flache Schale mit Fuß im Gegensatz zu Pokalen, Bechern und dergl. gemeint.

Digitized by Google

2 m 13 lot 0 q 3 ₰, 1 m zu 14 fl. 5 ß, 1 m mit grober montz zalt, thut sambt 24 ₰ drinckgellt . . . . . 40 fl. 7 ß
Mer zalt ich für ein futter [Futteral] darzu, kost . . . . . 1 fl. 10 ß
Suma 42 fl. 17 ß."

„Adi 3 detto [3. Dezember 1549] zalt ich Melcher Pair von wopen in Tuch[er] und Scheurln schilt in ein scheurn zu machen 2 sch. Davon im zalt fürs silber 15 s. und vom machlon 1 ½ fl. thut peds . . . . . 2 fl. ¼"

Adi 19 Jullet [19. Juli 1550] hab ich in No. [Lücke] ein kistlen per Lion auff Strospurg zu eingeschlagen, darin 1 silber vergult cleinett, wigt 2 m 13 lot 0 q 3 ₰, (kost) zu 14 fl. ¼ 1 m, von Melcher Pair kauft. Das soll von Lion aus weitter in Speingne dem Luys Falger in Valladollit zugesant und von wegen meins suns Sixt, den er ½ jar in der kost gehalten hat, dafür geschenckt werden; das kost . . . . . fl. 40 s. 4

„Adi 24 marzo [24. März 1551] zalt ich dem Melcher Pair, goltschmidt, für 9 silbere vergulte, aus und innen, auch an füessen, mygollen, schön und sauber gemacht: die wegen suma 7 marck 6 s. 1 q. Die hab ich für 7 m 6 lott, zu 14 fl. 5 ß 1 m, par zalt mit patzen troffener [?] in suma . . . . . 105 fl. 1 ß 1 ₰
Mer zu trinckgellt zalt 3 patzen . . . . . 4 ß.

Hab solche aus guttem willen meiner lieben eewittin[57]) selligen geschwisterett zu einer gedechtnus ir jedem eins zugeschickt, von irn wegen zu gedechtnus zu haben, nachdem sie mit in allen in gutter ainigkait ist gestanden .....; und ist auff jeden mygollen gestochen, wems gehort: erstlich eins herrn Casper Nützell dem eltern, mer eins der schwester Angnes Hans Hegnerin, eins der Urssell Partolt Heldin, ein der Cordulla Jorg Heldin, eins der junckfrau Karittas Nützlin, mer dergleichen eins meinem lieben vetter Anthoni Tucher und eins der Ursella Paullus Tucherin und 2 mygollen meins lieben aiden Jorgen Geuder zweyen tochtern mit nomen jf. Luckrezia und Leonnora. Solche hat sie mir etzlich wochen vor irem abgang bevolhen und gepetten, ir jeder etwas zu gedechtnüs von irn wegen zu geben. Ausserhalb der peden töchter hat sie mir gegen nymandt ainichen bevelch nit geben, noch waß derhalb an mich gemudt...."

Es wäre sehr zu wünschen, daß sich nach den Beschreibungen bei Scheurl oder den Angaben Tuchers noch die eine oder andere Goldschmiedearbeit Melchior Baiers — die im Auftrage Lienhard Tuchers gefertigten Stücke müßten außer dem Nürnberger Beschauzeichen und Controllstich auch das aus M und B bestehende Meisterzeichen Baiers, wie es die Ordnung von 1541 verlangte, tragen — etwa in Saragossa, Valladolid etc. nachweisen lassen möchte. In der einschlägigen Literatur sind meine Nachforschungen danach freilich bisher noch vergeblich gewesen.

57) Lienhard Tuchers zweite Frau Katharina geb. Nützel, mit der er sich 1522 vermählt hatte, war am 13. Dezember 1550 gestorben.

Digitized by Google

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Lorenz Reinhold Spitzenpfeil, Zum Bauprojekt des Petriturmes in Kulmbach. Eine kulturhistorische Skizze. Mit einem Vorwort von Dr. Paul Johannes Rée und einem literarischen Anhang. Kulmbach 1908. Druck und Verlag von Rich. Rehm.

Das Interesse für Denkmalpflege und Heimatschutz, durch Wort und Schrift gefördert, beginnt in weitere Kreise des Volkes zu dringen. Das ist gut und löblich, aber es hat auch seine Kehrseite, es kann sich ein Übereifer im Konservieren einstellen, der die Bestrebungen der Denkmalpfleger diskreditiert und der Denkmalpflege mehr schadet als nützt.

Ein Produkt solchen Übereifers, sicher in bestem Wollen, aber mit ungenügendem kritischem Verständnis geschrieben, ist die Schrift von Spitzenpfeil, die sich mit dem Bauprojekt des Petriturmes in Kulmbach beschäftigt. Es wäre kaum angezeigt, sie zu besprechen, wenn sie nicht von P. J. Rée eingeführt und von Konrad Lange im Kunstwart gelobt und in ihrer Tendenz unterstützt worden wäre. Wir sind leider schon dahin gekommen, daß jeder, der gegen eine bauliche Änderung an einem alten Gebäude Einspruch erhebt, der Unterstützung sicher sein kann, ohne daß nach der Berechtigung des Einspruchs gefragt wird.

Es ist nötig, hier einmal einige prinzipielle Erörterungen zu geben, es ist auch nötig, einmal die fortwährenden Verunglimpfungen der Kunst des 19. Jahrhunderts abzuweisen

Was die Schrift Spitzenpfeils charakterisiert, ist, daß er durchgehend mit Halbwahrheiten operiert und aus ihnen falsche Schlüsse zieht. Er beginnt mit einigen allgemeinen Bemerkungen über die übertriebene Sucht, alte Bauwerke zu restaurieren und führt als Beleg dafür, daß sie noch nicht überwunden ist, den Plan, den Petriturm in Kulmbach auszubauen an. Er spricht seine Verwunderung darüber aus, daß dem angeklagten Turm noch kein Verteidiger erstanden ist und übernimmt nun selbst die Verteidigung. Die Kirche in Kulmbach ist eine Hallenkirche mit hohem Dach. Ihr ist westlich ein Turm vorgelegt, dessen viereckiger Teil, in fünf Geschosse gegliedert noch unter der Höhe des Kirchendaches bleibt. Auf diesem Unterbau erhebt sich zurückspringend eine achteckige Glockenstube, die bis zum Dachfirst reicht und darüber der Helm. Es ist nun die Absicht, an Stelle dieser Glockenstube einen höheren Aufbau des Turmes zu stezen. Spitzenpfeil bekämpft diesen Plan und tritt für die Erhaltung des bestehenden Zustandes ein. Er argumentiert so: Frühere Jahrhunderte, in welchen manches für die Kirche geschehen ist und in welchen manche würdige Bauwerke in Kulmbach entstanden sind, haben an der Glockenstube keinen Anstoß genommen. Die Kirche steht hoch, sie braucht aber keinen hohen Turm. Der Turm fügt sich, so wie er ist, dem Stadtbild gut ein. Das Mißverhältnis zwischen Kirchendach und Helm kommt nicht von allen Seiten zur Geltung. Die hohen Türme entstammen meist dem 13. und 14. Jahrhundert, im 15. kam die Sitte, hohe Kirchtürme zu errichten, mehr und mehr ab. „Die beginnende Renaissance und die Morgenluft der Reformation mögen die innere Ursache gewesen sein, daß man nicht mehr in den Himmel hinein baute, ja sogar manche Türme unvollendet ließ. Dann wäre die geringe Höhe des Petriturmes, die sich ja auch aus der örtlichen Lage erklären läßt, ein Zeichen protestantischen Geistes, und eine protestantische Gemeinde des 20. Jahrhunderts — ich wiederhole das — sollte erst recht keine Veranlassung haben, einen Zeugen jener Tage zu beseitigen. Für mich gibt es keine protestantiche oder katholische Turmform, allein die auf Weltflucht hindeutende übermäßige Höhe eines Turmes hat mit wahrhaftem Protestantismus nichts zu tun."

„Das zu Unrecht ergangene Urteil muß rückgängig gemacht werden; denn die dem Turme angedichteten Mängel sind zum Teil überhaupt nicht, zum Teil nur in geringem Maße vorhanden, zum Teil entpuppen sie sich bei gerechter Würdigung der Verhältnisse als Vorzüge."

Sehen wir nun den Turm an, so ist für jeden, der einigermaßen mit den Proportionen gotischer Bauten vertraut ist, klar, daß die Glockenstube zu dem viereckigen Unterbau ebenso wie zu dem Kirchenschiff in einem schreienden Mißverhältnis steht. Es ist gar nicht zu bezweifeln, daß der Turm anders projektiert war und daß die Ausführung aus irgend einem Grunde, den wir nicht kennen, unterbrochen und zu einem notdürftigen Abschluß gebracht worden ist. Hierin protestantischen Geist erkennen zu wollen, ist Täuschung. Man meide doch solche an den Haaren herbeigezogene kulturhistorische Beziehungen. Daß im 15. Jahrhundert die Sitte, hohe Türme zu bauen, abkam, ist eine neue Entdeckung. Ich war bisher der Meinung, gerade in der Spätgotik seien Hunderte von hohen, ja einige der allerhöchsten Türme wie die von Straßburg, Antwerpen und Landshut entstanden, doch ich bin nicht rechthaberisch und kann mich irren. Darin irre ich mich aber nicht, daß ich behaupte, die unschöne Glockenstube steht zu dem sonst stattlichen Gebäude außer Verhältnis und stört dessen Harmonie. Einem solchen Einwand baut Spitzenpfeil mit der Behauptung vor, der Turm fügt sich dem Stadtbild gut ein. Auch das ist eine grundlose Behauptung, man fragt, wenn man das große Dach der hochgelegenen Kirche sieht, unwillkürlich: wo ist denn der Turm. Man hat das Gefühl, daß hier etwas fehlt. Daß aber durch eine richtig proportionierte Erhöhung des Turmes das Stadtbild gefährdet werde, ist nicht zu befürchten, denn es wird stets durch die Höhe mit der Plassenburg beherrscht, und so groß, daß er dagegen ns Gewicht fallen könnte, wird der Turm ja nicht werden.

Die Angelegenheit ist eine Kirchturmfrage nicht allein im wörtlichen, sondern auch im übertragenen Sinn. Die Kulmbacher mögen sie unter sich ausmachen, sollen aber weitere Kreise damit nicht behelligen. Es ist für die Allgemeinheit sehr gleichgültig, ob der Turm erhöht wird oder nicht, denn die Kirche ist schon seit lange so umgestaltet, daß sie als historisches Denkmal kaum mehr in Betracht kommt.

Es heißt aber die Ziele der Denkmalpflege überspannen, wenn man ausnahmslos jeden alten Bau als historisches Denkmal erklären und für alle Zeiten in seinem Bestand vom Jahre 1908 erhalten will; das liefe darauf hinaus, daß vom Beginn des 20. Jahrhunderts an die Städte und Dörfer Deutschlands mumifiziert würden. Ein solches Verfahren würde in kurzer Zeit eine Reaktion hervorrufen, welche die sorgsam eingeleiteten Maßnahmen zum Schutze unserer Denkmäler aufs schwerste schädigen würde.

Die Denkmalpflege ist durchaus keine so einfache Sache, sie hat nur zu oft zu entscheiden über zivilisatorische Interessen, welche einander entgegenstehen und welchen man nach beiden Seiten eine Berechtigung nicht absprechen kann, und die Sachlage ist, selbst wo der Denkmalschutz gesetzlich geregelt ist, nicht immer so klar, daß eine unzweifelhafte Richtschnur für die Entscheidung gegeben ist. Eine generelle Behandlung nach einem bestimmten Schema ist unzulässig. Jeder Fall muß für sich geprüft werden. Für Denkmäler von historischer und künstlerischer Bedeutung muß der sorgsamste Schutz und die konservativste Behandlung verlangt werden. Sie dürfen nicht zum Spielball künstlerischer Launen werden.

Diese Erkenntnis darf als das feststehende, als das bleibende Resultat der Erwägungen und Erörterungen über den Denkmalschutz betrachtet werden. Noch ist sie, wie wir alle wissen, nicht allgemein durchgedrungen, aber die Pietät gegen die Denkmäler unserer Vorzeit ist doch im Zunehmen. Soll diese Bewegung, deren Erstarken wir alle wünschen, nicht gehemmt und gelähmt werden, so darf die überspannte Forderung unbedingten Schutzes auch für Bauten von geringer Bedeutung nicht erhoben werden. Die Forderungen des Tages können modifiziert und eingeschränkt, nicht aber aufgehoben werden. Versucht man dies, so werden sie sich Bahn brechen an Stellen, wo man es nicht erwartet und nicht wünschen darf.

Sehen wir von den praktischen Forderungen ab, so hat die Denkmalpflege wissenschaftliche und künstlerische Interessen zu wahren und in Einklang zu bringen. Heute überwiegen die wissenschaftlichen. Wir hoffen und wünschen, daß ihnen auch in Zukunft ihr Recht gewahrt bleibe, aber wir haben keine Garantie dafür. Der beste Schutz ist, daß die Bestätigung künstlerischer Bestrebungen nicht völlig unterbunden wird. An Bauten, welche im Gebrauch stehen, ist zu allen Zeiten geändert worden. Nicht nur aus praktischen Gründen, sondern auch aus ästhetischen. Früher nahm man daran gar keinen Anstoß; wir fragen mit Recht, ob solche Eingriffe berechtigt sind oder nicht. Wir werden sie hier abweisen, da beschränken, dort zulassen, aber wir dürfen sie nicht a priori in allen Fällen als unzulässig erklären. Es ist verkehrt, zu glauben,

Digitized by

das Alte sei schon als Altes zu schützen und der Erhaltung wert, oder es sei in allen Fällen so schön, daß es keiner Verbesserung mehr fähig sei. In Kulmbach ist eine solche sehr wohl zu erreichen und man kann dem Künstler freie Hand lassen, ohne daß historische oder ästhetische Interessen verletzt werden.

Nun wird gesagt, wenn gebaut werden soll, so sei es denn, aber man baue wenigstens nicht in gotischem, sondern in modernem Stil.

Zur Begründung dieser Forderung wird behauptet, zu keiner (früheren) Zeit wußte man etwas vom Ausbauen im Geist früherer Stilepochen. Auch diese Behauptung ist in ihrer Allgemeinheit nicht richtig. Man hat allerdings in früheren Jahrhunderten nicht wie im 19. grundsätzlich und allgemein Anbauten und Ergänzungen an alten Gebäuden in deren Stilformen ausgeführt, aber es ist doch vorgekommen, und es ist viel häufiger vorgekommen, als wir glauben. Die Gotik war noch lange Keirhenstil, als die Renaissance schon längst herrschend war, des sind viele Jesuitenkirchen Zeugnis und noch im 18. Jahrhundert wurde die Katharinenkirche in Frankfurt gotisch gebaut. Ein fast vollständiger Neubau aus dem 17. Jahrhundert ist die Kathedrale zu Orléans. Die alte Kathedrale aus dem späten 13. und dem 14. Jahrhundert war 1567 von den Hugenotten großenteils zerstört worden, der Neubau wurde 1601 begonnen und langsam weiter geführt. Das oberste Geschoß der Türme wurde erst 1790 gebaut. Der gotische Stil ist bis zuletzt festgehalten und die Formen in der Art des 15. Jahrhunderts sehr rein. Der Bau selbst aber nimmt nach Dimensionen und Proportionen eine sehr hohe Stelle in der gotischen Kunst ein.

Mit der Kathedrale von Orléans sind andere Ergänzungen und Wiederherstellungen nicht zu vergleichen, aber sie sind zahlreich, namentlich in Frankreich. Schon im 14. Jahrhundert, als die höchste Blütezeit der Gotik schon vorüber war, wurde in Lassay die teilweise von den Engländern zerstörte Kirche in genauem Anschluß an die erhaltenen Teile in romanischen Formen ergänzt. Aus dem 17. Jahrhundert haben wir eine ganze Reihe von stilgemäßen Restaurationen. Ich führe nur einige Beispiele an.

Im Beginne des 17. Jahrhunderts wurde die Kirche Saint Étienne in Caen von dem Prior Jean de Baillehache in Stand gesetzt. Der Bau war so verwahrlost, daß man erst daran dachte, den Chor ganz abzubrechen. Die Arbeiten wurden in dem Langhaus begonnen und nachdem dieses glücklich vollendet war, faßte man Mut, auch den Chor wieder herzustellen. Das Langhaus ist aus dem 11. und 12. Jahrhundert, eines der Hauptbeispiele der romanischen Baukunst in der Normandie, der Chor aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, eines der wichtigsten Denkmäler der normannischen Frühgotik. Die Wiederherstellungsarbeiten sind mit der größten Genauigkeit den Stilphasen der Erbauungszeiten angepaßt, so daß nur eine sehr eindringende, auf schriftliche Dokumente begründete Untersuchung ihren Umfang feststellen konnte.

Der Chor von Saint Nicolas zu Contances ist um 1620 ganz im Stil der normannischen Bauten des 13. Jahrhunderts erbaut worden. Der Turm der Kirche zu Lasson ist im Ende des 16. Jahrhunderts erbaut. Man hat ihn für sein Werk des 13. gehalten, bis man die Grabinschrift des Pfarrers fand, der ihn gebaut hat. Im nördlichen Flügel des Atruims von San Ambrogio zu Mailand sind im 17. Jahrhundert Restaurationsarbeiten vorgenommen worden. Ich habe dieses Teile von den alten erst unterschieden, als ich zum dritten oder vierten Male in San Ambrogio war. Die Turm von S. Matthias in Trier weist Restaurationen in romanischen Formen aus dem 17. Jahrhundert auf. Große Teile der Kirche zu Andlau im Elsaß, die im dreißigjährigen Kriege zerstört worden waren, sind in der Frühzeit des 18. Jahrhunderts in rheinisch romanischen Formen aufgebaut worden.

Die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Es stehen ihnen viel mehr gegenüber, welche im Stil ihrer eigenen Zeit gehalten sind, gleichwohl beweisen sie unwiderleglich, daß das Gefühl für die stilistische Einheit eines Bauwerkes schon in früheren Zeiten vorhanden war. Und warum sollte es auch nicht vorhanden gewesen sein, es ist doch natürlich, ein Kunstwerk als eine homogene Einheit zu betrachten. An Werken der Plastik und Malerei, an welchen Ergänzungen vorgenommen werden dürfen — und sie müssen da vorgenommen werden, wo ein Werk nicht wissenschaftliches Studienobjekt geworden ist, sondern künstlerischen Zwecken zu dienen hat —, hält man es für selbstverständlich, daß sie sich dem Stil des Werkes genau anzupassen haben, man sollte ein gleiches Verfahren bei Bauwerken wenigstens nicht prinzipiell abweisen. Das Verhältnis ist in der Architektur allerdings etwas anders; wenige Bauten sind so streng organisiert, daß sie nicht Anbauten

vertrügen, und es ist gar nicht in Abrede zu stellen, daß solche, trotz stilistischer Differenzen, oft mit großem Glück ausgeführt worden sind. Aber das ist niemals Architektur im höchsten Sinne sondern die Wirkung beruht auf dem malerischen Prinzip des Kontrastes.

Und damit kommen wir auf eine der Ursachen, welche in unseren Tagen zu der Forderung geführt haben, Anbauten und Ausbauten sollen im Stil der Zeit ausgeführt werden. Eine malerisch fühlende Zeit, wie unsere, freut sich des Reizes der Gegensätze, eine streng architektonisch fühlende wird an ihm nur mäßige Befriedigung finden und die stilistische Einheit höher stellen.

Was nun die Stilfrage für An- und Ausbauten betrifft, so muß ich leider bekennen, daß ich sie für eine untergeordnete halte. Mir kommt es nicht darauf an, in welchem Stil gebaut wird, sondern darauf, daß schön gebaut wird. Schön bauen kann man aber in jedem Stil. Man kann auch in jedem Stil schlecht bauen, und die Meinung, ein Bau sei schon schön, wenn er modern ist, ist ebenso verkehrt als die, jede alte Hütte müsse erhalten und jeder alte Hosenträger müsse in ein Museum gesteckt werden.

Es wird mir nun entgegengehalten werden: schön bauen kann man in jedem Stil, doch nur in der Zeit, in welcher er entsteht, nicht aber in späterer Repristination. Auch dieser Behauptung kann ich nur bedingte Geltung zuerkennen. Kein Einsichtiger wird die Architektur des 19. Jahrhunderts der des 12. oder 13. gleichstellen, aber sie hat doch Bedeutendes geleistet und die Wurzeln der modernen Architektur reichen viel weiter in das 19. Jahrhundert hinein als man glaubt. Die Künstler, welche den modernen Stil geschaffen haben, haben mit Ernst und großer künstlerischer Kraft gearbeitet. Man wird ihrem Wirken seine Hochachtung nicht versagen, man wird ihnen sogar zu Gute halten, wenn sie auf ihre Vorgänger mit Geringschätzung herabblicken. Aber das Recht, das ich dem schaffenden Künstler, der einseitig ist und einseitig sein muß, einräume, bestreite ich dem Kritiker, dessen Aufgabe es ist, ohne Voreingenommenheit jeder künstlerischen Leistung gerecht zu werden. Die Herren haben ein kurzes Gedächtnis. Sie haben bereits vergessen, daß sie mit derselben Überzeugung, mit der sie heute die Moderne preisen vor zwanzig und dreißig Jahren die deutsche Renaissance als die wahre nationale Kunst begrüßt haben. Was wir damals hörten, waren Phrasen und was wir heute hören, sind Phrasen. Und eine ganz verlogene Phrase ist die von der künstlerischen Impotenz des 19. Jahrhunderts und die, die Künstler des 19. Jahrhunderts hätten nicht aus ihrem eigenen, sondern aus dem Gefühl früherer Zeiten herausgeschaffen, oder nicht geschaffen, sondern kombiniert. Wer das Wesen der Baukunst nur in den Detailformen sucht, der versteht nichts von Architektur, wer sie aber auf ihre kompositorischen Leistungen ansieht, wird auch im 19. Jahrhundert eine große Zahl hochbedeutender Werke finden. Und wer sich die Mühe nimmt, die enorme künstlerische Arbeit zu studieren, welche auf die großen Konkurrenzen der letzten fünfzig Jahre verwandt worden ist, der wird inne, daß über alle Verschiedenheit des Details hinweg eine konsequente Entwicklung stattgefunden hat. Die Kunst des 19. Jahrhunderts hat da und dort, namentlich im Kirchenbau archaisiert, im ganzen war ihr Verhältnis zur Kunst früherer Epochen wenig anders als das der Renaissance zur Antike. In meiner Jugend gab es noch sehr gebildete Leute, welche behaupteten, die Renaissance sei kein Stil, und die Kunst des Rococo wurde ganz allgemein als Verirrung und Unsinn bezeichnet, ganz wie heute die des 19. Jahrhunderts. Die Zeiten der Verkennung jener sind endgültig vorbei, auch für die Kunst des 19. Jahrhunderts wird der Tag kommen, da der Nebel des Vorurteils weicht und man klar sehen wird, daß und was sie bleibendes geschaffen hat.

Kommen wir auf die Restaurationen zurück. Die abstrakte Forderung, ein Gebäude müsse in seinen ursprünglichen Zustand versetzt werden, ist eine mißverstandene Folgerung aus der romantischen Begeisterung für das Mittelalter. Was hier verwüstet worden ist, ist mir besser bekannt als Vielen, denn ich habe mehr Kirchen analytisch untersucht, als die meisten Menschen. Es darf aber nicht verkannt werden, daß sehr viele Kirchen in trostlosem Zustande in das 19. Jahrhundert gekommen sind, daß Restaurationen nicht zu vermeiden waren, und neben vielen aussichtslosen und verfehlten stehen auch nicht wenige, welche in künstlerisch und archäologisch tadelloser Weise durchgeführt sind. Nur Vorurteil wird das verkennen. Die historisch künstlerische Arbeit war nicht vergebens. Ob nun der Turm in Kulmbach ausgebaut wird oder nicht, ob er in modernen oder in gotischen Formen gebaut wird, ist, ich wiederhole es, eine Frage, über welche sich weitere Kreise nicht zu beunruhigen brauchen. Das aber darf ausgesprochen werden: Ein besseres Verhältnis zwischen Turm und Kirche ist für einen Architekten, der Gefühl für Pro-

Digitized by Google

portionen hat, nicht schwer zu erreichen, und ferner: Es gibt Künstler, welche die historischen Formen so weit beherrschen, daß sie mit ihnen sicher künstlerisch schalten können. Fällt einem solchen die bescheidene Aufgabe zu, den Kulmbacher Turm auszubauen, so darf man getrost erwarten, daß er sie künstlerisch lösen wird.

Meine Ausführungen richten sich gegen Extravaganzen der Denkmalpflege. Im Interesse ihrer gedeihlichen Entwicklung möchte ich wünschen, daß unbedeutende Fragen, wie die des Turmbaues in Kulmbach nicht zu häufig in so agitatorischer Weise aufgebauscht werden. Ich will ja die gute Absicht des Herrn Spitzenpfeil nicht bezweifeln, sollte er mir aber, was ich nicht glaube, sein Stammbuch vorlegen, so würde ich ihm vielleicht hineinschreiben: Ne sutor supra crepidam.

Bezold.

Digitized by Google

EIN SPÄTGOTISCHES CIBORIUM.

Von EDWIN REDSLOB.

(Neuerwerbung des Jahres 1908.)

(Mit 1 Tafel.)

Die Abteilung der kirchlichen Geräte des Germanischen Nationalmuseums wurde im laufenden Jahre durch zwei hervorragende Werke vermehrt, welche der zu München versteigerten Sammlung Franz Greb [1]) entstammen.

Die Herkunft des ersten Stückes, eines gotischen Ciboriums (K. G. 841), kann bis auf seinen ursprünglichen Bestimmungsort, die Pfarrkirche der am Main gelegenen unterfränkischen Stadt Ochsenfurt, zurückverfolgt werden. Über seinen Meister läßt sich nichts mehr ermitteln, da beide am Rande des Fußes angebrachte Merkzeichen sich nur auf eine während des Spätrenaissance vorgenommene Reparatur beziehen. Doch läßt sich als Entstehungszeit auf Grund stilistischer Merkmale die Periode der Spätgotik, also der Zeitraum um 1500, mit voller Bestimmtheit festlegen.

Das für den Altardienst zur Aufnahme der Hostie bestimmte Gefäß ist in 52 cm Höhe als turmartig abschließender Deckelkelch aus vergoldetem Silber (Gewicht 1685 g) gebildet. Aus achtpaßförmigem, mit gepunzter Bordure umrahmtem Fuß entwickelt sich der achteckige, verjüngt aufsteigende Schaft. Ehe er sich nach oben zur Aufnahme des Mittelstückes verbreitert, wird er von einem ringförmigen Wulst umfaßt, dessen weit vorspringende sechs Knäufe als spitzgestellte Quadrate gebildet sind, um in Minuskelschrift die Initialen des Namens Jhesus zu tragen. Der untere und obere Ansatz des Ringes paßt sich achteckig der Grundform des Schaftes an: die entstehenden Rechtecke sind unten abwechselnd mit der Rose und dem Initial i, oben mit demselben, viermal zwischen dreipaßförmig anschließenden Fenstern wiederkehrenden Initial gefüllt. Die Verbindung von Schaft und Ring wird unten durch ein Geflecht aus hängenden Kreuzesblumen, oben durch einen zackenbekrönten Reif gewonnen.

Das eigentliche, zur Aufnahme der Hostienbüchse bestimmte Gefäß ist als achteckiges Prisma gebildet. Am Steh- und Mündungsrand zeigt es das auch am Schaftfuß verwandte Ornament: eine gepunzte Bordure aus Kreisen, in welche fünfzackige Sternchen eingeschlagen sind. Die einzelnen Schaftflächen sind durch Säulen und gedrückte Kielbogen mit Krabben und Kreuzesblume nischenförmig umrahmt und tragen auf kleinen Konsolen, die als Voluten über den Stehrand greifen, acht gegossene Relieffiguren. Als Hauptdarstellung steht in der Mitte (ohne Konsole) Christus am Kreuz, dem sich, von links nach rechts aufgezählt, folgende Gestalten anschließen: die klagende Maria, Barbara, Katharina, Maria mit Kind [2]), Andreas, Christophorus, der klagende Johannes.

1) Über die Sammlung Greb vgl. Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins, N. F. XIII. Das Ciborium ist im Auktionskatalog der Kunsthandlung Helbing, 1908, als Nr. 165 beschrieben und auf Tafel VI abgebildet.

2) Im Katalog „die hg. Mutter Anna mit der kleinen Maria".

Digitized by Google

Der über dem Gefäß in Form eines achteckigen Spitzhelms aufsteigende Deckel trägt als Bekrönung auf profiliertem Knaufe das Kreuz mit zwei weiteren Figuren: auf der Vorderseite den Gekreuzigten, auf der Rückseite den Heiligen Andreas. Die Vorderseite des Kreuzes ist durch Verzierung der Balkenenden mit Rosetten ausgezeichnet, die mugelige Türkise enthalten.

Im Innern des mit einem Scharnier versehenen Aufsatzes steht die runde, außen und innen vergoldete Hostienbüchse. Diese zeigt am Steh- und Mündungsrand eine mit dem Punzen geschlagene Bordure aus gleicharmigen Kreuzen, zwischen

Hostienbüchse des Ciboriums. (K. G. 841.)

deren Balken kleine dreizackige Blätter eingefügt sind. Die Bordure des Deckelrandes ist als Gitterwerk aus quergestellten Kreuzen gebildet. Die Öse für den durch Einkerbungen verzierten Tragring entwickelt sich aus einer reliefartig aufgesetzten, sechsblätterigen Rose.

* * *

Formensprache und Arbeitsart zeigen den freien Stil der ausgehenden Gotik, der ein klares Betonen des konstruktiven Aufbaues und ein energisches Aufstreben der Umrißlinie verlangt. Während die Ciborien des frühen fünfzehnten Jahrhunderts[3]) noch keine selbständige Form haben, indem sie entweder wie nachträglich bekrönte Kelche oder wie überreich mit architektonischem Zierrat besetzte Turmmodelle aussehen, hat unser Stück eine zweckentsprechende, einfache und eigenartige Form. Darin ist es einem Speisekelch des Schweizer Landesmuseums in Zürich vom Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts verwandt, der allerdings wesentlich primitiver gestaltet ist. Das Ochsenfurter Ciborium ist reicher verziert und schlanker durchgebildet.

3) Vgl. Otte, Handbuch der Kirchl. Kunst-Archäologie, 5. Aufl. 1883, S. 238—240.

Digitized by Google

Auf breitem Fuß wächst der Schaft in elastischer Verjüngung zur Höhe, der Knauf springt kräftig heraus, die Silhouette bekommt durch den straff zur Höhe schießenden Spitzhelm einen leichten Abschluß.

Die konstruktiv wichtigsten Teile sind durch technisch verschieden behandelte Einzelornamentik hervorgehoben. Allerdings ist dieser Zierrat etwas primitiv ausgeführt. Die mit dem Punzen geschlagenen, umrandenden Ornamentstreifen haben, zumal bei der Hostienbüchse, eine wenig ausgesprochene, fast kleinliche Form. Die Ziselierung am Knauf verrät eine unsicher zeichnende Hand. Am freiesten wirken die gegossenen Kielbogen und Figuren am Gefäß, die offenbar unter Benutzung vorrätiger Bleimodelle gearbeitet sind. Daß zum mindesten die zierlichen kleinen Heiligenfigürchen für das Ciborium nicht neu erfunden wurden, läßt sich auf Grund bestimmter Anhaltspunkte behaupten. Die Hände des Gekreuzigten nämlich mußten bis zur Hälfte abgeschnitten werden, damit die Kreuzesarme in die Umrahmung paßten. Auch wurde für die Herstellung der beiden weiblichen Heiligen dieselbe Matrize benutzt und erst durch Beifügung der Attribute — Rad und Schwert für Katharina, Turm für Barbara — wurden beide voneinander unterschieden.

Die Figuren des im Dachknauf aufgeschraubten Kreuzes haben keine stilistische Ähnlichkeit mit den schmalen, engfaltig gewandeten Gestalten des Mittelstückes. Sie sind in höherem und besser durchgebildetem Relief gearbeitet und zeigen volle, untersetzte Formen. Christus ist ohne Dornenkrone dargestellt, er neigt das Haupt stark auf die rechte Schulter, so daß die Haarlocken auf dieser Seite weit herniederfallen. Am wenigsten befriedigt die Andreasfigur der Rückseite. Allem Anschein nach war das benutzte Gußmodell als Vorbild zu einem Johannes der Kreuzigungsgruppe gedacht, denn der Heilige ist bartlos, hat den Kopf schmerzvoll nach oben gewandt und beide Hände zur Klage geöffnet. Einzig durch Beigabe der crux decussata ist er dann zum Andreas umgebildet worden.

Außer den beiden Figuren zeigt auch die Verzierungsart der Kreuzesenden die Merkmale der nachgotischen Entstehung: die stark überfassenden, außen rosettenförmig abschließenden Kasten mit den mugelig geschliffenen Türkisen entstammen dem siebzehnten Jahrhundert.

Aber wir haben neben stilistischen Gründen auch andere Anhaltspunkte für die Annahme einer späteren Überarbeitung des Ciboriums. An seinem Fußende steht nämlich das Beschauzeichen der Stadt Ochsenfurt und die Meistermarke G L. Diese Marken können sich nicht auf die gotische Entstehungszeit beziehen, müssen vielmehr als Zeichen der Reparatur angebracht sein, da sie in völlig übereinstimmender Form auf zwei im Besitze der Stadt Ochsenfurt befindlichen, 1625 datierten Renaissancepokalen vorkommen.

Marken am Ciborium. (K. G. 841.)

Beide Becher sind einander völlig gleich: aus Silber getrieben und außen wie innen feuervergoldet, zeigen sie auf hohem Kuppelfuß, getragen von dem in Form einer dreihenkeligen Vase gebildeten Schafte, die als Becher gestaltete, reich mit Maskarons in Rollwerk verzierte Cuppa und darauf einen profilierten Deckel, den eine Landsknechtsfigur mit dem Wappen der Ochsenfurter Familie Röslein bekrönt.

Der auf Grund der Pokale um 1625 in Ochsenfurt nachweisbare Goldschmied G. L. muß also im Auftrag der dortigen Pfarrkirche das Ciborium innerhalb der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts repariert haben. Seine Reparatur hat in Neuvergoldung des ganzen Stückes und in Neuherstellung der Deckelbekrönung bestanden; vielleicht hat er auch die Rosette der Hostienbüchse angefertigt. Da die Stadt Ochsenfurt in den Jahren 1631—1634 unter den Kämpfen des dreißigjährigen Krieges stark zu leiden hatte[4]), ist die Reparatur möglicherweise in den dreißiger Jahren erfolgt.

Ob auch die Herstellung des Ciboriums in Ochsenfurt erfolgt war, läßt sich nicht mehr feststellen. Immerhin macht sein Stilcharakter wahrscheinlich, daß es von einem in der Zeit um 1500 handwerklich in einer kleineren Stadt arbeitenden Goldschmied herrührt, dessen Werk allerdings durch sein sicheres Verständnis für eine architektonische Gesamtwirkung erhöhten Kunstwert erhält.

Für die Sammlungen des Germanischen Museums bedeutet die Erwerbung des Stückes auch aus gegenständlichem Interesse eine wichtige Ergänzung: zu den vorhandenen fünf Ciborien aus dem vierzehnten und frühen fünfzehnten Jahrhundert[5]) gesellt sich mit ihm ein Werk, welches die anderen Stücke an Größe wie an Kostbarkeit des Materiales bedeutend übertrifft und die freiere und leichtere Ausgestaltung des turmförmigen Ciboriums zur Zeit der Spätgotik veranschaulicht.

4) Forster-Götz, Geographisch-Historisches Handbuch von Bayern, S. 707.

5) Die drei wichtigsten Stücke sind bereits publiziert. Vgl. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit XVI, 1869, S. 130—135: A. Essenwein, Einige Ciborien in der Sammlung Kirchlicher Geräte, und den Katalog der Kirchlichen Gerätschaften, 1871, K. G. 143, 144 und 147, sowie Tafel V—VII.

Digitized by Google

J. C. STEINBACHER.

Ein Münchener Goldschmied des achtzehnten Jahrhunderts.

Von EDWIN REDSLOB.

(Mit 1 Tafel.)

Außer dem Ochsenfurter Ciborium erwarb das Germanische Museum auf der Auktion Greb zu München ein zweites kirchliches Gerät, das sich diesmal einem bestimmten Meister zuweisen läßt. Es handelt sich um eine Reliquienmonstranz, die zwar im Katalog (Helbing) als „Augsburger Arbeit aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts" aufgeführt war, deren Marken aber bezeugen, daß sie ein Werk des Münchener Goldschmiedes Johann Christoph Steinbacher ist.

Über diesen Meister läßt sich ein reichliches Nachrichtenmaterial zusammenstellen, dessen archivalischen Teil wir einem in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums verwahrten Manuskript des ungedruckten, in den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts angelegten „Münchener Goldschmiedebuches" des verstorbenen Dr. J. A. Kuhn entnehmen.

Danach stammt Stainpacher aus Salzburg, wo er bei Rupert Höller Lehrling war. Er wanderte nach München und wurde 1719 Meister der dortigen Goldschmiedezunft. Sein Leben läßt sich von da an auf Grund zahlreicher Einträge im Meisterbuch bis zu seinem Todestag, den 19. Februar 1746, verfolgen. Als seine Lehrlinge werden genannt: 1730 Joseph Brichler aus Schwäbisch-Gmünd, 1731 Niclas Stadler, 1737 Franz Dilles, 1742 Simon Desiderius Hölzl aus Freising. Seine bedeutendsten Schüler waren seine beiden Stiefsöhne Joseph Friedrich und Johann Benno Canzler. (Der erste 1743 zünftig. Von ihm sind u. a. die im Bayerischen Kunstinventar S. 1040 unter seinem und unter J. Benno Canzlers Namen angeführten Arbeiten der St. Michaels-Hofkirche zu München aus den Jahren 1769 und 1771, sowie das Tabernakel der St. Peters-Pfarrkirche vom Jahre 1756; der zweite 1745 zünftig, gest. 1773, bei Marc Rosenberg unter Nr. 1161 u. 1162.)

Auf Grund dieser Angaben Kuhns, deren Richtigkeit uns von dem Spezialforscher über die Geschichte der Münchener Goldschmiedekunst, Herrn Max Frankenburger, München, bestätigt wurde, erscheint es gesichert, daß nur ein Meister des Namens J. C. Steinbacher anzunehmen ist, während Marc Rosenberg einen älteren und einen jüngeren unterscheidet: Auch zeigen die neun auf Grund der Merkzeichen zusammenstellbaren Werke deutlich das Stilgepräge derselben Zeit und derselben Meisterhand.

Marc Rosenberg kannte zwei Stücke: die silbernen Beschläge des Münchener Goldschmiedezunft-Buches und ein 1746 datiertes, weißsilbernes Schildchen an dem zinnernen Zunftpokale der Kürschner, beide im Nationalmuseum zu Mün-

Digitized by Google

chen. Die Urkunde der Goldschmiedzunft, die außer den auf blauem Sammt angebrachten Beschlägen auch eine mit Steinbachers Marke gezeichnete Siegelkapsel aufweist, ist laut Mitteilung der Direktion des Münchener Nationalmuseums im Jahre 1738 ausgestellt und damals wohl auch gebunden worden. Zu den sehr einfach im strengeren Stil des frühen Rokoko gehaltenen Münchener Stücken gesellen sich drei weitere, in den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern aufgeführte Arbeiten: in der Pfarrkirche zu Einsbach eine 1732 von Pfarrer Franz Sales Schwaiger gestiftete Kreuzpartikel mit Band und Rankenwerk, Marke $\frac{IC}{S}$ (Reg. Bez. Oberbayern, Unteramt Dachau, S. 288), dazu in der St. Michaels Hofkirche zu München zwei silberne Meßkannen mit dem Zeichen $\frac{IC}{S}$ (Reg. Bez. Oberbayern, Stadt München, S. 1040), und in der Johann Nepomukkirche zu München[1]) eine silbervergoldete, mit Edelsteinen und Perlen verzierte Sonnenmonstranz, deren Fuß die auf der Weltkugel stehende Figur der Maria bildet.

Außerdem nennen wir auf Grund der Nachrichten des Herrn Max Frankenburger noch folgende zwei Werke: St. Peterskirche zu München: Kelch, silbervergoldet, Marke wie oben[2]); München, Liebfrauenkirche. Kelch, silbervergoldet, Marke wie oben.

Dieses Register können wir durch zwei weitere Stücke vervollständigen. Das erste ist die als Nr. 173 im Katalog der Sammlung Franz Greb abgebildete und beschriebene Reliquienmonstranz, die dort unter dem Namen Steinwächter aufgeführt war[3]). Das Stück zeigt die Münchener Marke mit der Jahreszahl 1741 und den Stempel Steinbachers. Es ist kupfervergoldet und mit silbernen Beschlägen belegt. Auf breitem Sockel, der eine Pergamentmalerei des Schmerzensmannes aufnimmt, erhebt sich eine Kartusche, die als Umrahmung einer Reliquie des Heiligen Longinus dient.

Als letztes Werk führen wir die Neuerwerbung des Germanischen Nationalmuseums (K. G. 842) an, deren Bestimmung auf und der abgebildeten Marken erfolgte.

Marken der Reliquienmonstranz. (K. G. 842.)

Der Aufbau des Reliquiares setzt sich aus dem Sockelpostament und zwei übereinander angebrachten Reliquienbehältern zusammen. Der aus vergoldetem Kupfer gebildete, dreiseitige Sockel ruht vorn auf zwei silbervergoldeten Voluten-

1) Kunstdenkmale S. 1020 ohne Angabe der Marke.

2) Ernst Geiß, Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter: an Joh. Kristoff Steinbacher wurden für zwei neue silberne Kelche 111 fl. bezahlt.

3) Das Reliquiar befindet sich im Besitze der Kunsthandlung Helbing-München, der wir für seine Einsendung zu Vergleichszwecken verpflichtet sind.

Digitized by Google

füßen, hinten auf einer Kugel. Seine Frontseite ist mit reichen Silberbeschlägen montiert. Die seitlichen Beschläge bekleiden die abgeflachten, als tragende Voluten gebildeten Kanten des Postamentes, die dazwischen ausgespannten Zierbänder dienen als Umrahmung eines getriebenen und ziselierten Reliefs, das vor reicher Renaissance-Architektur die Gefangennahme Christi zur Darstellung bringt.

Auf diesem Postament erhebt sich ein kleiner, in Form einer Dreieckspyramide gebildeter Sockel, der den oberen Aufbau trägt. Der Sockel wird verdeckt von der figürlichen Hauptdarstellung des Reliquiars: drei frei gearbeiteten, silbernen Putten mit vergoldeten Attributen, Flügeln und Gewandteilen. In der Mitte sitzt, beide Arme zu dem hinter ihm befindlichen herzförmigen Reliquienschrein emporhebend, der Engel der Hoffnung mit dem Anker, zu seiner Rechten schwebt der Engel des Glaubens mit erhobenem Kelche, zu seiner Linken, das flammende Herz zur Höhe haltend, der Engel der Liebe.

Über den Putten steht das vergoldete Herz Christi, darüber ragt, aus Flammen zwischen Palmzweigen und abflatternden Bändern sich erhebend, das silberne, goldornamentierte Kreuz empor. Das Herz trägt in der Mitte in silberner Umrahmung eine kreuzförmige, mit Krystall geschlossene Öffnung, die als Behälter der Reliquie bestimmt ist. Die Reliquie des zweiten Behälters wurde durch eine ähnliche, diesmal goldgefaßte Öffnung sichtbar gemacht.

Die Komposition entspricht der Geschmacksrichtung des Rokoko. Es ist nicht beabsichtigt, die Funktionen der Einzelteile durch eine strenge Gliederung des Aufbaues zu veranschaulichen; vielmehr soll durch eine elegante Verbindung der Einzelheiten die Konstruktion möglichst verhüllt werden, damit das Gebilde um so einheitlicher und zierlicher erscheint. Daher bleibt der Ansatz des oberen Aufbaues hinter den Engelfiguren völlig versteckt; das Herz und in gleicher Weise das über seinen Flammen aufsteigende Kreuz sollen wie schwebend erscheinen zwischen beweglichen Putten, flatternden Bändern und züngelnden Flammen.

Somit stellt sich die Arbeit Steinbachers in ihrer temperamentvollen Leichtigkeit als ein echtes Werk des frühen Rokoko dar, das sich im München Max Emanuels und Karl Alberts zu schneller Blüte entfaltet hatte. Nach den Goldschmieden Keßler und Oxner, die beide schon 1717 gestorben waren, blieb Steinbacher der bedeutendste Vertreter der Münchener Zunft. Als solcher ist er seinen Aufträgen nach auch gewürdigt worden. Außer für die Zünfte und für die alte Frauenkirche hat er Geräte für zwei besonders typische Rokokoaltäre gearbeitet: für den Altar der 1733 von den Gebrüdern Asam[4]) erbauten Johann Nepomukkirche und für den 1734 errichteten Altar im neuerweiterten Chor der St. Peters-Pfarrkirche.

Seine Kunstrichtung wurde fortgesetzt von seinen beiden Stiefsöhnen J. B. und J. F. Canzler, mit denen die im 17. Jahrhundert vorbereitete Blüte des Münchener Goldschmiedehandwerks ihren Abschluß fand.

4) Vgl. Ph. M. Halm, Die Asam.

Digitized by Google

ÜBER ZWECK UND ENTSTEHUNGSZEIT DER SOGEN. PÜSTERICHE.

Von F. M. FELDHAUS, Ingenieur in FRIEDENAU.

Bald nach Eröffnung des Germanischen Nationalmuseums stiftete Kommissionsrat Gustav Bertram aus Sondershausen den Abguß eines sogenannten Püsterichs, der sich noch gegenwärtig in der Sammlung befindet. Da das Original dieser Figur neuerdings in Sondershausen dem großen Publikum nicht mehr zugänglich ist und da alle möglichen Meinungen über den Zweck derartiger Figuren aufgetaucht sind, so gebe ich hier auf Grund einer bisher unbeachtet gebliebenen Stelle des Albertus Magnus und einer andern bei Kysser von Eichstadt (1405) meine Ansicht über den Zweck und die Entstehung dieser Figuren wieder.

Es hat, wie wir später noch sehen werden, wahrscheinlich mehrere Püsterichfiguren gegeben. Die Sondershauser Figur wurde zwischen 1540—50 in Schutt der Ruinen der Rotenburg in einer verfallenen Kapelle aufgefunden. Sie stellt eine knieende, nackte männliche Figur dar, deren aufgeblasene Backen besonders auffallen. Die Lippen sind aufgeworfen, die Nase platt, die Haare zeigen die Tracht des 13. Jahrhunderts. Der Leib ist sehr stark, die Arme und Unterschenkel sehr schwach.

Digitized by Google

Die Figur kniet auf dem linken Bein, streckt das rechte Bein ein wenig vor, hält die rechte Hand auf den Kopf und stützt die linke Hand auf das linke Knie. Drei Finger der rechten Hand, ein Teil des linken Unterarms und beide Füße fehlen der Figur. Den linken Unterarm ließ Kurfürst Moritz von Hessen-Kassel abschlagen, um die Metalllegierung, an die sich die Sage geknüpft hatte, zu untersuchen. Woher die übrigen Verstümmelungen rühren, weiß man nicht. Der Guß ist roh und die ganze Figur infolge der vielen mit ihr angestellten Feuerexperimente fast schwarz. Nach der Untersuchung von Klaproth (Schweiggers Neues Journal der Chemie, 1810, I, 4) besteht das Metall aus 916 Kupfer, 75 Zinn und 9 Blei. Die Höhe mißt 57 cm. Gewicht 35,35 kg. Über den Ursprung der Sondershauser Figur ist nichts weiteres bekannt. Die erste Nachricht über sie gibt der Metallurg Georg Fabricius 1561. Er sagt, in Thüringen bewahre man in der Familie Dutgerode (Tütcherode) ein gewisses Idol aus Erz, das man in den Fundamenten der Rotenburg in einem unterirdischen Heiligtum gefunden habe. Man nenne es „Pustericius", es habe die Statur eines Knaben, der die rechte Hand ans rechte Ohrläppchen, die linke aufs linke Knie halte. Innen sei sie hohl und wenn man sie mit Wasser fülle und mit Feuer umgebe, speie sie das Wasser unter großem Getöse wie Flammen über die Umstehenden (et aqua repletum atque igne circumdatum, cum ingenti sonitu, aquam illam in astantes instar flammarum evomit). Diese kurze Beschreibung des Fabricius trifft, wie wir noch sehen werden, das Richtige.

Nach Fabricius haben bis heute über 60 Schriftsteller sich mit dem Püsterich befaßt. Die älteren findet man sämtlich zusammengestellt in dem Buch von Martin Friedrich Rabe, „Der Püstrich zu Sondershausen, kein Götzenbild" (Berlin 1852). Rabe war pensionierter Kgl. Schloßbaumeister und Mitglied der Akademie der Künste. Nachdem er sich in seiner Schrift in 204 Seiten eingehend über das Aussehen, die Auffindung, den Namen, die Erlebnisse der Figur im Lauf der Jahrhunderte und über die Vermutungen des Zwecks verbreitet hat, spricht er seinerseits die Vermutung aus, der Püsterich sei ein Taufbeckenträger gewesen und erst später habe ihn jemand zum Zwecke eines Dampfversuches angebohrt. Es ist auffallend, daß man sich in Sondershausen heute an diese Vermutung so fest anklammert, trotzdem die Annahme kunstgeschichtlich gar keine Wahrscheinlichkeit für sich hat (Der Deutsche, Sondershausen, Nr. 209, 233, 1908).

Die früheren Anschauungen, was es mit dieser Figur für eine Bewandtnis habe, sind von Rabe genau zusammengestellt worden:

1. ein von christlichen Geistlichen gebrauchtes Schreckbild zur Erlangung reichlicher Gaben;
2. eine Gottheit der alten Deutschen;
3. ein Dampfgeschütz Kaisers Friedrich I. oder einiger Raubritter;
4. eine slavische Gottheit;
5. das Gefäß eines Branntweinbrenners oder eine Gießkanne.

Neuerdings hat H. v. Freydorf in der Zeitschrift für Kulturgeschichte den Püsterich zu einem Feuersignal der Rotenburg gemacht.

Am Ende dieser langen Liste von Verwendungsmöglichkeiten entbehrt es gewiß nicht des Humors, wenn ich sage: Der Püsterich ist Deutschlands älteste Dampfmaschine.

Digitized by Google

Der Beweis für meine Behauptung liegt in einer Stelle des Albertus Magnus, in seiner Schrift „De meteoris". Albertus spricht von dem Erdbeben und versucht ihre Wirkung durch einen Apparat anschaulich zu machen. Diesen beschreibt er folgendermaßen (Alberti Magni Opera, Paris, Band 4, 1890 S. 634 Spalte 2): Man nimmt ein starkes Gefäß aus Erz, das innen möglichst gewölbt sei und oben eine kleine Öffnung, und eine andere wenig größere im Bauch hat, und das Gefäß habe seine Füße so, daß sein Bauch die Erde nicht berührt. Es werde mit Wasser gefüllt und nachher durch Holz kräftig verschlossen an jeder der beiden Öffnungen. Man setzt es auf ein sehr starkes Feuer, dann entsteht Dampf im Gefäß, dessen Kraft durch eine der beiden verschlossenen Öffnungen wieder hervorbricht. Bricht sie oben hervor, so wirft sie das Wasser weit zerstreut über die umliegenden Stellen des Feuers. Bricht sie unten hervor, dann spritzt sie das Wasser in das Feuer und schleudert durch den Ungestüm des Dampfes Brände und Kohlen und heiße Asche weit vom Feuer über die Umgebung. Man nennt deshalb auch ein solches Gefäß gewöhnlich „sufflator" und pflegt es nach der Gestalt eines blasenden Mannes zu formen."

Die Kraft des gespannten Dampfes kannte Albertus Magnus aus den klassischen Schriften des Philon von Byzanz, des Heron von Alexandrien und des Vitruv. Irgend welchen Anhalt für die Form eines Dampfapparates in Gestalt eines blasenden Mannes haben wir jedoch vor Albertus Magnus nicht. Soviel beweist sich unzweifelhaft aus der Stelle des Albertus, daß man ähnliche Figuren wie die Sondershauser im 13. Jahrhundert zur Vornahme physikalischer Experimente kannte.

Es lassen sich hieraus aber auch die verschiedenen älteren Auffassungen über den Zweck des Püsterichs erklären, denn dem großen Haufen mußte die Beschäftigung mit der Untersuchung der Erdbeben antichristlich erscheinen. Fabricius, der die Stelle des Albertus Magnus höchstwahrscheinlich gekannt hat, denn die Bücher des Albertus waren viel gelesen und besonders für Mineralogen und Metallurgen von Wert, spielt mit dem Wort „Idol" auf die gespensterhafte Verwendung des Dampfapparates im Sinne der Volkssage an. Die gänzliche Unkenntnis der Naturwissenschaften bei der großen Masse ließ den kleinen Dampfapparat später leicht zu einem großen Dampfgeschütz werden. Daß man solche um jene Zeit kannte, geht aus einer Stelle des Leonardo da Vinci (Manuskr. B, Blatt 33a) hervor, wo aufgezeichnet wird, daß ein Ingenieur mit dem Beinamen Archimedes ein solches Dampfgeschütz baute, mit dem man eine Kugel von 52 Pfund auf etwa 500 m Entfernung schießen könne. Die Annahmen, daß es sich bei der Püsterichfigur um einen Destillierapparat eines Branntweinbrenners oder um eine Gießkanne handele, sind so albern und so unbegründet, daß wir hier nicht näher darauf einzugehen brauchen. Ebensowenig ist die Annahme von v. Freydorf, der Püsterich sei ein Feuersignal gewesen, ernst zu nehmen, denn aus einer daumengroßen Öffnung des Mundes der Figur kann man ein weitsichtbares Signal überhaupt nicht hervorleuchten lassen.

Zum geheimen Rüstzeug mittelalterlicher Ingenieure gehört allerdings ein Feuer-Püster, der, meines Wissens zum ersten mal von Konrad Kyeser von Eichstätt in Cod. phil. 63 der Universitäts-Bibliothek in Göttingen im Jahre 1405 abgebildet wurde. Die Handschriften mittelalterlicher Ingenieure sind noch zu wenig erforscht, um hier ein Urteil wagen zu können, was dieser Feuerbläser bezweckte.

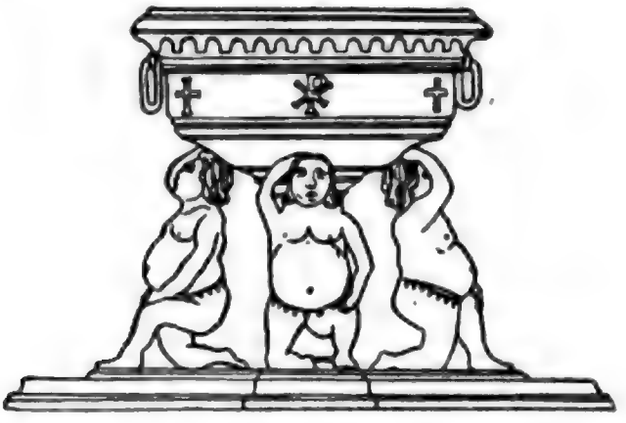
Digitized by Google

Tatsache ist, daß die vielen von Kyeser abhängigen Handschriften den Feuerpüster bringen. Zum letzten Mal kenne ich ihn aus Cod. germ. fol. 94 der Königlichen Bibliothek in Berlin aus dem Jahre 1540. Kyeser beschreibt seinen Püsterich also:

Ego sum Philoneus cupreus argenteus ipse
Aereus seu terreus, aureus vel fortis minerae
Vacuus non uro, sed repletus terebintho
Baccho vel ardenti, corpus meum applica foco
Nam calefactus ego igneas emitto scintillas
Per quas tu possis accendere quamcumque candelam.

Die Vorrichtung glich also im Prinzip unseren heutigen Lötlampen, sie ist zum Anzünden von Kerzen höchst unbequem.

Rabe hat in seiner angeführten Schrift den alten Vermutungen — die immer dadurch entstanden, daß man eine genügend alte Erklärung für den Zweck der Figur nicht hatte — eine neue hinzugefügt: der Püsterich sei erst in späterer Zeit zu einem Dampfbläser angebohrt worden, ehemals wäre er ein Taufbeckenträger gewesen. Hierzu gibt Rabe die nachstehende Skizze.



Dieser Annahme, die neuerdings wieder in dem Werke von G. Lutze „Aus Sondershausens Vergangenheit" (1907, Bd. 2, S. 90) vertreten wird, widerspricht aber fast alles. Zunächst widerspricht ihr die in Sondershausen bisher nicht bekannt gewesene Stelle des Albertus Magnus. Dann aber auch die künstlerische Auffassung der Figur und endlich das vorhandene Vergleichsmaterial. Die Haltung des Püsterichs ist entschieden die eines blasenden Mannes. Der dicke Bauch, der kurze Hals, die aufgeblähten Backen, die glotzenden Augen haben etwas herausforderndes und groteskkomisches. Beine und Arme, abgesehen von den oberen Teilen der Schenkel, sind ganz nebensächlich behandelt. Das ist bei tragenden Figuren nicht der Fall. Man sieht, daß es dem Verfertiger lediglich auf die Schaffung eines Hohlraumes ankam, Beine und Arme konnte er deshalb nebensächlich behandeln. Taufbeckenträger, z. B. am Hildesheimer Taufbecken, sind fein gegliedert, neigen den Kopf, um die Last auf den Schultern aufzunehmen und haben ruhige, andächtige Mienen.

Neuerdings hat Dr. H. Toepfer in Sondershausen in den Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Halle (1903, S. 62) die Ansicht ausgesprochen, die Püsterichfigur sei nicht, wie Rabe meint, einer von 4 Taufbeckenträgern, sondern sie habe ein einzelnes Becken getragen. Dieser Auffassung widerspricht nun noch mehr als der Auffassung von Rabe, denn wenn man sich ein Becken auf der Figur vorstellt,

Digitized by Google

so hat man unwillkürlich die Empfindung, als werfe die Figur ihre Last mit einem energischen Ruck des Kopfes hinten herunter. Nicht einmal, wenn eine tragende Figur ihren ganzen Körper nach vorne überneigt, wirft sie den Kopf dabei zurück, viel weniger, wenn sie, wie die Sondershauser Figur, aufrecht kniet.

Es wird also gegen die Stelle des Albertus Magnus im Zusammenhang mit der Püsterichfigur nichts einzuwenden sein. Daß Albertus von einer Figur spricht, die eine Öffnung oben und eine zweite im Bauche hat, während der Sondershauser Püsterich eine Öffnung oben und die eine im Munde hat, tut nichts zur Sache. Es ist gleichgültig, wo man die Löcher anbringt. Vom technischen Standpunkte aus, ist die Sondershauser Anordnung entschieden die bessere, denn hier liegen beide Öffnungen, aus denen die Pflöcke herausfahren können, im Dampfraum. Bei Albertus hingegen würde sich das zur Dampfbildung notwendige Wasser — wie er es ja auch beschreibt — zum größten Teil entleeren, wenn der untere Pflock herausfahren würde, und dadurch würde sich das Experiment schnell abkürzen.

Der einzige, einigermaßen stichhaltige Grund zur Annahme, der Püsterich sei kein Dampfapparat gewesen, ist der, daß die verschiedenen Versuche, den Apparat zur Dampfentwickelung zu bringen, mißlangen. Der Apparat faßt etwa 8 Liter Wasser. Seine Heizfläche ist infolge der Form äußerst klein. Die Erwärmung gestaltet sich noch ungünstiger durch die verhältnismäßig große Abkühlungsfläche, zu der ja auch Beine und Arme hinzuzurechnen sind. Der letzte Dampfversuch mit der Figur wurde ums Jahr 1801 angestellt. Man füllte sie damals anstatt mit Wasser mit Branntwein, Phosphor, Schwefel und Eisenspänen. Was diese Mischung bezwecken sollte, ist nicht einzusehen. Auf jeden Fall mußte bei ihr, infolge der geringeren Dichtigkeit der Füllung, die Dampfentwickelung eine geringere sein. Aus einer Schrift des Prinzenerziehers, späteren Professors der Universität Gießen, Immanuel Weber „Schediasma historicum de Pustero" (1723) geht hervor, daß die Dampfentwickelung, wenn man das Feuer tüchtig geschürt habe, so schnell erfolge, daß die Pflöcke sehr bald herausgeflogen seien. Es ist also auch heute ohne ein neues Experiment ohne weiteres selbstverständlich, daß die 8 Liter Wasser in der Figur zur heftigen Dampfentwickelung kommen, sofern man den unteren Teil mit einem genügend starken Feuer umgibt.

Nachbildungen des Sondershauser Püsterichs sind mehreremale hergestellt worden. Schon im Jahre 1591 wünschte Herzog Wilhelm zu Hessen vom Grafen Anton Heinrich von Schwarzburg, „das Vns mehrgedachter Feusterich von E. L. Bevehlhabern zu Sondershausen gefolgtt Vnd Vberschickt werden möge". In der Regierungszeit des Fürsten Christian Wilhelm von Schwarzburg-Sondershausen (1666—1720) sind zwei Nachbildungen aus Holz in natürlicher Größe an die Universitäten Leipzig und Gießen geschenkt worden. Keine der beiden Figuren ist dort noch vorhanden. Dagegen besitzt die Deutsche Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Geschichte in Leipzig eine 20 cm hohe aus Gips geformte und schwarz gestrichene Püsterichfigur, wie solche im Jahre 1812 von Sondershausen aus in den Handel kamen. 1826 wurden 3 Original-Abgüsse der Figur in Gips gefertigt. Einer davon befindet sich gegenwärtig im Museum für heimatliche Geschichte und Altertumskunde der Provinz Sachsen in Halle, der andere im Schlesischen Museum zu Breslau, der dritte im Germ. Museum in Nürnberg. Ein 10 cm hoher Bleiabguß des

Digitized by Google

Püsterichs wurde in der in Sondershausen erscheinenden Zeitung „Der Deutsche“ vom 5. Februar 1906 besprochen. Aus dem 15. Jahrh. stammen Püstriche, die im Louvre und im Museum Correr aufbewahrt werden.

Eine Püsterichfigur in ganz anderer Ausführung als die Sondershauser besitzt das Wiener Hof-Museum. Ihre Entstehungszeit bedarf noch eingehender Untersuchungen. Die bronzene Figur stellt ein hockendes Männchen dar, das seine kleinen Beinchen in gebogener Stellung nach vorne hält. Wiederum liegt die eine Hand auf dem Kopf auf. Das Gesicht ist nicht so häßlich, wie bei der Sondershausener Figur, der Ausdruck ist vielmehr ein lustiger. Der Kopf ist nach vorne ausgestreckt gehalten und mit einem eigentümlichen, spitzen Hut bekleidet. (Gewicht 3,3 kg. Höhe 23,7 cm.) Abgebildet bei: Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern.

Daß sich in der Kirche zu Doberan in Mecklenburg ehemals ein Püsterich befunden habe, liest man bei Hermes „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“ II S. 461, Leipzig 1770: „Er bließ wie der Püster in der Kirche zu Doberan.“ Doch ergaben meine Nachforschungen, daß es sich in jener Stelle um eine jetzt nicht mehr vorhandene Grabschrift handelt, die in der Kirche dem Bälgetreter Knust gesetzt worden war:

Hier ruhet Peter Knust,
Gott zu Ehren hat er gepust
Bis er selbst den Pust bekam
Und ihm Gott den Pust benahm.

Durch Grimm's Wörterbuch ist diese Verwechslung wohl in die Welt gekommen, denn dort stehen der Sondershauser Püster und der Püster Knust zusammen. Durch Grimm wurde ich aber auf ein Gedicht aufmerksam, das den echten Püsterich in die klassische Literatur brachte. Als Goethe nämlich von dem Geistlichen Pustkuchen heftig angegriffen wurde, schrieb er folgende Verse:

Puster, grobes deutsches Wort!
Niemand — wohl erzogen —
Wird am reinanständigen Ort
Solchem Wort gewogen.

Pusterich, ein Götzenbild,
Gräßlich anzuschauen,
Pustet über klar Gefild
Wust, Gestank und Grauen.

Will der Püstrich nun gar
Pfaffenkuchen pusten,
Teufelsjungen — Küchenschar
Wird den Teich behusten.

Digitized by Google

ÜBER EINE FORTSETZUNG VON NEUDÖRFERS „NACHRICHTEN“ UND IHREN MUTMASSLICHEN VERFASSER, DEN MALER LEONHARD HEBERLEIN (1584—1656).

Von Dr. TH HAMPE.

I.

Schon verschiedentlich habe ich in der letzten Zeit auf eine Handschrift hingewiesen, die sich in dem im Germanischen Museum deponierten Freiherrl. von Scheurl'schen Familienarchive befindet und sich zum guten Teil als eine Art Fortsetzung von des alten Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörfers „Nachrichten von nürnbergischen Künstlern und Werkleuten“ darstellt. Die betreffende Handschrift ist ein Teil eines größeren Konvoluts und liegt uns hier leider nicht in der ursprünglichen Niederschrift, sondern nur in einer offenbar höchst mangelhaften Abschrift vor, die namentlich eine Reihe deutlich erkennbarer Auslassungen aufweist. Da auch einige der übrigen in jenem Konvolut vereinigten Stücke in Beziehung zu unserer Handschrift stehen und alle sich auf Kunst und Künstler beziehen, wie sie denn wohl von einem Kunstliebhaber oder Sammler der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts zusammengebracht und teilweise vielleicht sogar selbst geschrieben sind, so beginne ich mit einer Aufzählung und kurzen Charakterisierung der einzelnen Bestandteile des Konvoluts:

1. „Nahmen berühmter künstler, so von 150 und mehr jahren hero inn Nürnberg florirt haben“, 1 Folioblatt von einer Hand des beginnenden 17. Jahrhunderts, Aufzählung von Künstlern und Kunsthandwerkern zumeist des 16. Jahrhunderts, beginnend mit „Martin Schön, mahler“, schließend mit „Niclaus Nutschitell, sonst Niclaus auf der Seg genannt, der berühmte conterfey gemahlt“. Da dies Verzeichnis teilweise wörtlich mit unserer späteren Neudörfer-Fortsetzung übereinstimmt — wir kommen im einzelnen darauf zurück —, so ist anzunehmen, daß es dem Verfasser der Fortsetzung als Vorlage gedient hat. Auf die fast gleichlautende Fassung der Notizen, die hier den Medailleuren Bolsterer und Deschler, wie auch dem „alten Peter oder Adam Flettner“ gewidmet sind, habe ich bereits in einer Besprechung des Domanig'schen Werkes über die deutsche Medaille[1]) hingewiesen. Ich glaubte aus dieser Übereinstimmung schließen zu dürfen, daß den Kunstfreunden um 1600 Peter Flötner noch wesentlich als Medailleur und Kleinplastiker gegolten habe.

2. „Specification deß gantzen Dürerischen drucks“, 3 Folioblätter von der in Nürnberger Archivalien des 17. Jahrhunderts ungeheuer häufig begegnenden Hand des Paulus Grundherr (1611—1664), der, seit 1637 „Registrator in der oberen

1) Vgl. Kunstchronik N. F. XIX (1907/8) Sg. 479.

Digitized by

Registratur" (des Rats), von 1651 ab „Amtmann im Leihhause", nach Biedermann[2]) „ein gelehrter Herr, sonderheitlich aber in der Genealogie und Historie sehr wohl erfahren gewesen, wie er denn der meisten Nürnbergisch Adelichen Geschlechter Genealogien ausgearbeitet hat", vgl. Abb. 1 [2a]). Das Verzeichnis ist sehr reichhaltig und bietet manche interessante Benennungen einzelner Blätter in Dürers graphischem Werk. Ich behalte mir vor, demnächst ausführlicher darauf zurückzu-

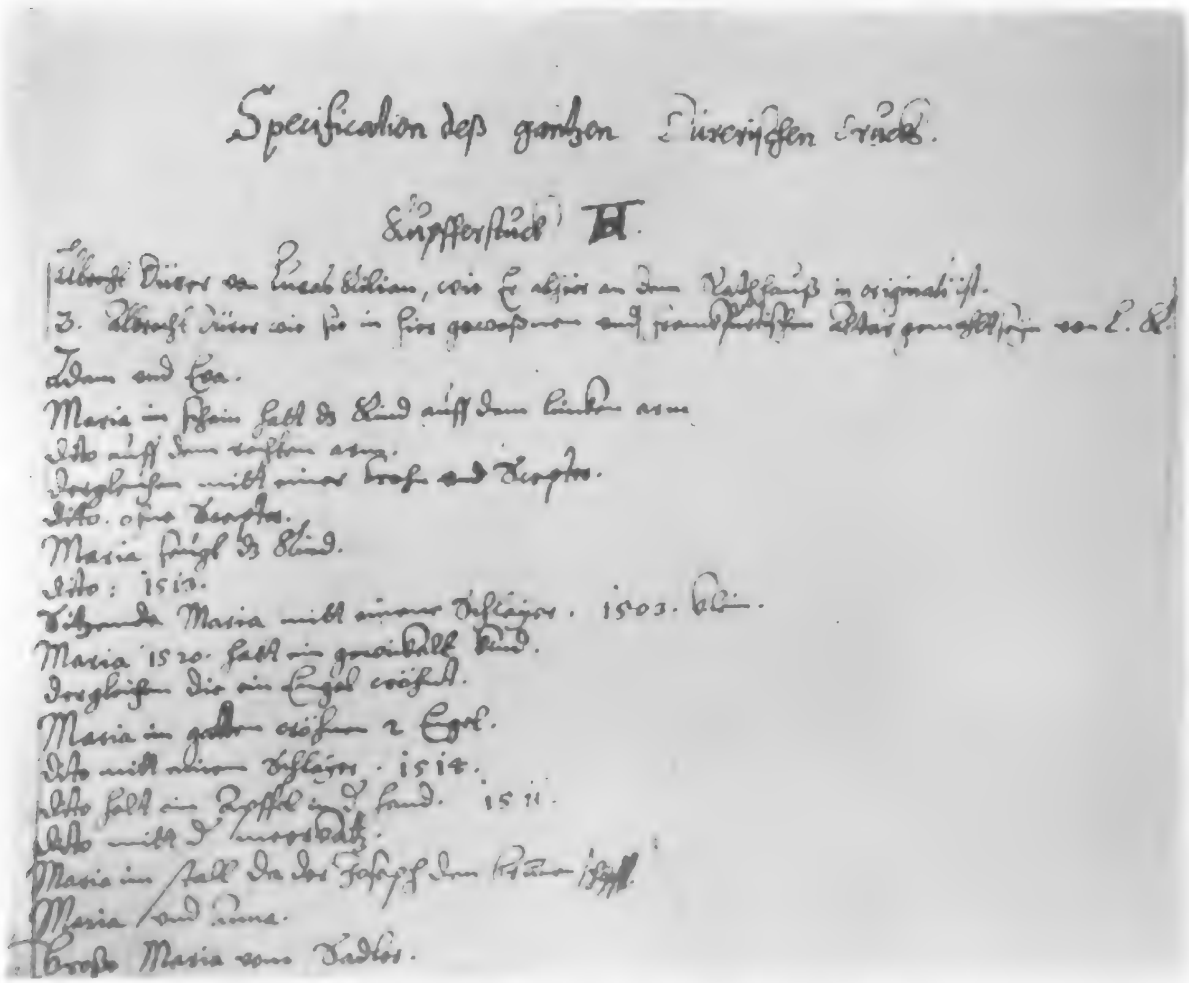


Abb. 1. **Probe der Schrift Paulus Grundherrs in der Größe des Originals** (vgl. Nr. 2 des Scheurlschen Konvoluts).

kommen; vielleicht daß sich aus einem Vergleich mit anderen alten Manuskriptkatalogen auch ergibt, ob Paulus Grundherr selbst dies Verzeichnis aufgestellt oder ob er lediglich als Abschreiber fungiert hat. Das letztere ist zunächst das wahrscheinlichere.

2) Geschlechtsregister des hochadlichen Patriciats zu Nürnberg Tab. LXVII.

2a) Von der gleichen Hand befinden sich im Scheurlschen Familienarchive (Signatur XIV. F. 26) genealogisch-biographische Aufzeichnungen über das nürnbergische Patriziat von 1592—1647. Der Schreiber derselben, der hier zugleich als Verfasser gelten darf, gibt sich auf der letzten Seite des Faszikels durch den letzten Eintrag zu erkennen, welcher lautet:

Digitized by Google

3. „Verzaichnuß der berühmten arbeiter und künstler, so Johann Neudörffer, schulmaister, ao. 1547 soll zusamen getragen haben" samt der „Praefatio Neudörfferi", 15 Folioblätter, gleichfalls von Paulus Grundherr geschrieben. Diese Abschrift der Nachrichten Neudörfers ist etwa von der mittleren Qualität jener Handschriften, die von Lochner für seine Neudörfer-Ausgabe[3]) benuzt wurden. Genauer läßt sich ihr Wert und ihre Einfügung in den Stammbaum der zahlreich vorhandenen Neudörfer-Handschriften nicht bestimmen, solange eine eigentlich kritische Ausgabe von Neudörfers Nachrichten noch nicht vorliegt, wie sie bei der Unsicherheit, die man dem Lochnerschen Wortlaut gegenüber empfindet, zu einem immer dringenderen Bedürfnis wird. Hat doch Lochner nicht einmal zwischen dem Text der von ihm benutzten Handschriften und Campeschen Zusätzen überall klar geschieden.

4. „Matthis Quad von Kinckelbach Von Teutscher Nation Herrligkeit. Cap.: Von den berühmbtten künstnern sonderlich aber mahlern und kupfferschneidern Teutscher Nation". Dem Auszug aus dem genannten Werke Matthis Quads von Kinckelbach (Cöln, Wilhelm Lutzenkirchen, 1609, S. 425 ff.) ist zunächst eine „Kurtze erzehlung deß hochberühmten Albrecht Dürers herkommen und ruhmwürdigen wercken" angefügt, die in ihrem ersten Teil auf Dürers Familienchronik zurückgeht, aber in der dritten Person gehalten ist und gelegentlich auch ein paar Zeilen aus Neudörfers Nachrichten einflicht. Der mittlere Teil scheint aus guter Kenntnis der Werke Dürers heraus einiges Selbständige zu bieten, während der Schluß wohl zum guten Teil aus einer Version der Compilation des Hans Wilhelm Kreß geflossen ist, die gleichfalls den bekannten ominösen Brief an Tscherte — „Extract eines schreibens de statu domestico Alberti Düreri et morte" heißt es in unserer Handschrift — inseriert. Schließlich folgt noch eine wertlose Notiz über die „löbliche meistersingkunst", sowie über Hans Sachs und seine Dichtungen. Dieser ganze Teil unseres Konvoluts umfaßt vier Folioblätter und ist gleichfalls durchweg von Paulus Grundherr geschrieben. Auf einzelne der Albrecht Dürer betreffenden Nachrichten wird gelegentlich in anderem Zusammenhange zurückzukommen sein.

5. Quartblatt mit einer Notiz über Albrecht Dürers Tod und der schon aus Aufzeichnungen Dr. Christoph Scheurls aus dessen Sterbejahre 1542[4]) bekannten Nachricht, daß Dürers auf dem Johannis-Gottesacker zur Ruhe bestatteter Leichnam „von den künstlern wiederum außgegraben" worden sei, „sein angesicht abzugießen". Geschrieben von einer Hand des 17. Jahrhunderts, doch nicht derjenigen des Paulus Grundherr.

6. „Kunststück von Nürnberger maistern und zu Nürmberg verfertigt:

In arce regia Pragae e sublimi pendent quatuor candelabra ex aurichalco [Goldbronze] fabricata, magnitudine et opere illustria, Senatus Norimbergensis ad Caesarem Ferdinandum honorarium munus. P[aulus] Henznerus, Itinerar[ium Germa-

„1647 4. Julli uxor mea optima dulcissima clarißima Barbara, filia Dni Pauli Behem, in Christo piè obiit, aet. 27". Nach Biedermanns Geschlechtsregister Tab. LXVII war die betr. Barbara die Gattin des oben genannten Paulus Grundherr. Dieser Nachweis ist Herrn Dr. Heinrich Heerwagen zu verdanken.

3) Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. X. Wien, 1875.

4) Vgl. Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste IV (1858) S. 26.

Digitized by Google

niae, Galliae, Angliae, Italiae] p. 412[5])". Notiz auf einem Folioblatt von der Hand Paul Grundherrs.

7. „Künstler dießer Zeit", jene Handschrift oder jener Teil des Konvoluts, der im Mittelpunkt unserer Betrachtung steht und im folgenden Abschnitt ausführlich behandelt wird. Verfaßt nach einer bei „Wolf Aigen" (s. u.) hinzugefügten Jahreszahl 1655, auf 4 Folioblättern geschrieben von Paulus Grundherr.

8. Ein kurzer Lebensabriß des Malers Leonhard Heberlein, nicht unmittelbar zum vorhergehenden Produkt gehörend; Folioblatt, geschrieben von P. Grundherr. Vgl. den III. Abschnitt dieses Aufsatzes.

9. Abhandlung über Nürnberg, seine vortreffliche Verwaltung, über die Blüte von Kunst und Kunstgewerbe daselbst u. s. f., eine Kompilation aus den Werken des Hieronymus Megiser (Theatrum machinarum), des Heberus („in libro servit. Aegypt."), Jakob Bornitius, Walter Rivius, Eobanus Hesse, M. Paul Rentz („in Guldenen Handwercksboden" fol. 149 ff. und 190), Konrad Celtis und Bodinus („lib. 6 c. 2 de Republ."), die in dieser Reihenfolge exzerpiert und zitiert werden. 2 Folioblätter, von der Hand Paul Grundherrs beschrieben.

10. „Catalogus civium aliorumque Norimbergae degentium aere lignoque sculptarum imaginum. Item: Andere nürenbergische sachen, die stat und landtschafft betreffente, Nürnbergischer geschlechter und bürger wappen, wie selbige ietziger zeit von unterschidlichen meistern theils in holz geschniten, theils in kupffer gestochen zur hand zu bekommen sint". 10 Folioblätter. Von einer Hand des 17. Jahrhunderts, nicht derjenigen Paulus Grundherrs, geschrieben.

II.

Ich gebe hier zunächst den Text unserer kleinen Schriftquelle, d. h. der Nr. 7 des vorstehenden Verzeichnisses wieder und füge die nötigsten Anmerkungen hinzu:

„K ü n s t l e r d i e ß e r Z e i t:

1. [6]) Der alte **Heiden,** so das geigenwerck erfunden[7]).

2. **Hannß Praun** hatt das kupffer auff die gulden arth wohl verarbeiten können also daß man unter dem guten und seiner arbeit wenig unterschied hatt finden können. Ist auch ein sonderlicher künstler in den gegoßenen spiegeln.[8])

3. **Hannß Weser** ist ein guter glaßschneider und hier der erste in dieser kunst gewest[9]).

5) Nach Jöcher-Adelungs Gelehrten-Lexikon II. Supplementband (1787) Spalte 1929 f. hatte Paul Hentzner seine Reise von 1596 bis 1600 gemacht. Die Reisebeschreibung, der obige Notiz entnommen is , erschien zuerst in Nürnberg 1612, eine 2. Auflage in Breslau 1617, mit einigen Zusätzen von anderen 1629.

6) Diese Numerierung ist von mir hinzugefügt.

7) Gulden Nr. 38 (Edition Lochner S. 215) ähnlich.

8) Gulden Nr. 46 (ed. Lochner S. 219) fast gleichlautend.

9) Ähnlich Gulden Nr. 23 (ed. Lochner S. 204), wo er richtig „Weßler" heisst, aber in der Überschrift fälschlich als Goldschmied bezeichnet wird. Er gehört zu den zahlreichen Opfern, die das große Sterbejahr 1632 in Nürnberg forderte. Das 33. Totenbuch im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg verzeichnet auf Bl. 58 seinen Tod zum 9. Oktober 1632 und gibt damit wohl den Tag des Begräbnisses an. „Der ersam und kunstreich Hannß Weßler, glaßschneider, inn St. Egidigaßen" wird er hier genannt.

Digitized by Google

4. Dem hatt gefolgt **Georg Schwanhart** und sein sohn **Heinrich,** welche ihn in der kunst weith übertroffen haben, wie dann der vatter deßwegen bey kayßer (der Schluß dieses Absatzes fehlt)[10]).

5. **Peter Zick** und seine zween söhn seind künstliche beintrechßler gewest, wie dann der eine alß (Lücke) die Röm. Kayß. Mt. Ferdinanden Tertium in dieser kunst instituiret hatt und zwey jahr lang sich deßwegen am kayßerlichen hoff auffgehalten hatt[11]).

6. **Jacob Heptner** hatt dz geflammte hobeln in holtzarbaiten erfunden und schöne arbeit davon gemacht[12]).

7. (Lücke) **Höffler,** ist ein künstlicher wappensteinschneider gewest, hatt deß königs Philippi III. in Spanien völliges wappen in einen diamant geschnidten[13]).

8. (Lücke) **Vogel,** ein berühmter instrumentmacher[14]).

9. **Paulus Juvenell** ist ein guter perspectivmahler gewest, hatt die großen stück im schönen saal auff dem rathhauß gemacht[15]).

(Blatt 1b) 10. **Georg Weyer,** auch ein guter mahler, hatt die andern sachen auff gedachtem saal gemahlet[16]).

11. **Michael Hehr,** ein guter mahler und conterfähter[17]).

12. Dergleichen (Lücke) **Creutzfelder,** ist im conterfaiten berühmt gewest[18]).

10) Bei Gulden Nr. 28 (ed. Lochner S. 209 f.) ausführlicher, doch das Gesperrtgedruckte hier wie im folgenden nicht bei Gulden. Das Fehlende ist nach Doppelmayr S. 232 etwa dahin zu ergänzen, daß der Vater Georg Schwanhardt d. ä. wegen seiner Kunst bei Kaiser Ferdinand III. in großer Gunst stehe. 1652 ging der ältere Georg Schw. nach Prag, 1653 ist er in Regensburg, „allwo erstgedachter Kayser sich in Diamant-reisen von ihm informieren lies". Von dem jüngeren Georg Schw., den Gulden gleichfalls erwähnt, ist in obiger Notiz noch nicht die Rede.

11) Ähnlich Gulden Nr. 31 (ed. Lochner S. 213), der indessen des Stammvaters der berühmten Drechslerfamilie, Peter Zicks, keine Erwähnung tut, nur einen der drei Söhne Peters des ält., Lorenz Z., hervorhebt. Mit dem Namen dieses letzteren ist auch die obige Lücke auszufüllen („alß" = nämlich). Peter Z. hinterließ übrigens, als er 1632 starb, nicht 2 sondern 3 Söhne: Peter, Lorenz und Christoph. Vgl. Doppelmayr, Historische Nachricht etc. S. 297.

12) Etwas mehr bietet Gulden Nr. 32 (ed. Lochner S. 213), der ihn richtig „Hepner" nennt. Im 40. Totenbuch im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg (1649—1653) Bl. 73 wird er als „ebenküstler" also etwa Ebenholzkunstschreiner bezeichnet: „Der ersam und kunstreich Jacob Hepner, ebenküstler, auff dem Neuen bau [jetzt Maximiliansplatz] † 5. Nov. 1649".

13) Gulden Nr. 27 bietet eine etwas erweiterte Fassung und nennt ihn Georg mit Vornamen. Bei Abfassung der obigen Notiz war H. offenbar bereits tot. Ein „Hieronymus Höffler, wappensteinschneider in der Oberen schmidtgaßen", starb 1626. Die Totenbücher im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg verzeichnen ihn zum 8. August dieses Jahres und legen ihm das bei Künstlern übliche Prädikat „ersam und kunstreich" bei.

14) Ebenso Gulden Nr. 41, der ihn Wolf mit Vornamen nennt.

15) Bei Gulden Nr. 12 erweiterte Fassung.

16) Bei Gulden Nr. 13 kürzere Fassung ähnlichen Inhalts. Es kommt zwar — in den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts — auch ein Maler Georg W., wie obigen Künstler auch Gulden nennt, vor; indessen ist hier, wie aus dem Hinweis auf die dekorativen Malereien im kleinen Rathaussaal hervorgeht, vorzugsweise an den bekannteren Gabriel W. gedacht. Dieser starb nicht, wie Doppelmayr schreibt, „nach 1640", sondern 1632. Das 33. Totenbuch im Kreisarchiv Nürnberg (Blatt 10) verzeichnet seinen Tod zum 17. September dieses Jahres: „der ersam und kunstreich Gabriel Weyer, flachmahler, in der Peundtgaßen" heißt es daselbst.

17) Ähnlich Gulden Nr. 16.

18) Johann — so ist die Lücke zu ergänzen — Creuzfelder fehlt bei Gulden. Totenbuch 32 Bl. 97: „Der ersam Johannes Creutzfelder, flachmahler, bey der Sonnen am Mülchmarckht † 2. Juli 1632" (Tag der Bestattung). Doppelmayr S. 222 gibt irrtümlich „1636" als Todesjahr an.

Digitized by Google

13. **Friedrich von Falckenburg,** ist ein berühmter landschafftmahler gewest[19]).

14. **Hannß Hoffmann,** so ein fleißiger mahler in mignatur und gummifarben gewest, hatt dem Albrecht Dürer [es steht nur Dürers Monogramm da] so fleißig nachcopirt also dz viel von seiner arbeit für dürerisch verhandelt worden ist; ist endlich zu kayßer Rudolpho gekommen[20]).

15. Die **Troschel,** sonderlich **Hannß Troschel** seind berühmte compastenmacher gewest, also dz zu ihrer zeit sonderlich deß (Lücke) gleichen nicht ist gefunden worden[21]).

16. **Christoff Gammetzer** ein künstlich und berühmter goldschmid gewest[22]).

17. Dergleichen auch **Hannß Betzold,** der hatt dem kayßer Rudolff sein künstlich brunnenwerck renovirt, darzu auch dz hauß, darinnen anjetzo Conrad Bayr wohnet von neuem erbauet[23]).

18. **Abraham Graß,** ein guter bildhauer, hatt die 4 monarchien am rathhauß, wie auch die (Lücke) darauff zugerichtet[24]).

19. Nicht weniger ist der **Georg Schweigger** in dießer kunst auch sehr berühmt, wie auch in meßing verschneiden und gießen, wie solches sein gemachtes crucifix, wie auch kayß. Ferdinandi III. in meßing gegoßnes und künstlich verschnidtenes brustbild zur gnüege bezeugen[25]).

[Bl. 2a] 20. **Hannß Graff,** mahler, so dz rathhauß und schloß ao. 1520 soll gemahlet haben[26]).

21. **Matthes Zasinger,** mahler; credo vixisse 1500[27]).

19) Ähnlich Gulden Nr. 10. Totenbuch 28 Bl. 69: „Der erbar unnd kunstreich Friederich von Falckenburg am Bonersberg [dem heutigen Paniersplatz] † 29. August 1623" (Tag des Begräbnisses). Auffallend ist, daß, als im 31. Totenbuch Bl. 25 zum 29. September 1629 der Tod der „tugentsamen frau Leonora, deß ersamen Fridrich von Falckhenburckh, mahlers, ehewürthin, in der alten Ledergaßen" vermerkt wird, die Verstorbene nicht als Wittwe oder ihr Mann als „selig" bezeichnet wird.

20) Fast genau der gleiche Wortlaut bei Gulden Nr. 7 (ed. Lochner S. 198).

21) Gulden Nr. 47 spricht nur von Hans T., der nach dem 23. Totenbuch im Kreisarchiv Nürnberg Bl. 49 am 1. Juni 1612 begraben wurde („Hanns Dröschel, campastenmacher, gegen den Freypäncken über").

22) Christoph Jamnitzer fehlt bei Gulden.

23) Bei Gulden Nr. 20 wesentlich andere Fassung.

24) Ähnlich Gulden Nr. 19. Die Lücke ist danach durch „camine" zu ergänzen, welches Wort der Abschreiber, d. h. Paulus Grundherr, vermutlich nicht hat entziffern können.

25) Gulden Nr. 24, außerordentlich viel ausführlicher, erwähnt doch dessen „in Messing gegossenes etc. Brustbild Kaiser Ferdinands" nicht. Vgl. aber Edition Lochner S. 321, wonach Georg Schweigger 1656 offenbar für dieses Bildnis 600 Gulden erhielt. Gefertigt wird es schon 1655 worden sein, da sich unsere Handschrift, soweit es sich nicht um Zusätze — vgl. weiter unten zu Nr. 33 — handelt, auf dieses Jahr bezieht. Vgl. Nr. 36 bei Wolf Aigen.

26) Fehlt aus naheliegenden Gründen bei Gulden, der ja lediglich Künstler seiner Zeit, d. h. des 17. Jahrhunderts behandelt. Das Gleiche gilt von Nr. 21—30. Die Notizen sind wohl aus Nr. 1 des Konvoluts, dem unsere Handschrift angehört (s. o.), übernommen, die überall den gleichen Wortlaut bietet. Mit Georg Böheim ist ohne Zweifel der bekannte Augsburger Maler und Radierer (Georg Pecham, Peham † 1604) gemeint. Wertvoll ist die Nachricht über Hans Bolsterer, den bedeutenden Medailleur, der hier zum ersten Male in einem Künstlerverzeichnis erscheint.

27) Vgl. die vorige Anmerkung.

Digitized by Google

22. **Erhard Schön,** ein mahler.[27])

23. **Albrecht** (am Rande „alii Adam") **Altdorffer,** mahler und kupfferstecher[27]).

24. **Hannß Scheuffelein,** mahler[27]).

25. **Paulus Lautensack,** mahler[27]).

26. **Daniel Hopffer,** so schön in kupffer gradirt[27]).

27. **Hannß Brosamer,** guter maler und kupfferstecher[27]).

28. **Georg Böheim,** mahler und kupfferstecher[27]).

29. **N.** (Lücke) **Bolsterer,** der kleine figuren künstlich in holtz und stein geschnitten[27]).

30. **Niclas Nutschiedel,** sonst Niclaus auff der Seg genannt, der berühmte conterfaict gemahlet etc.[28]).

31. **Johannes Neudörffer** und deßen sohn[29]).

32. (Lücke) **Brechtel,** berühmte schreiber und rechenmaister[30]).

(33. **Büriau** (?), ein berühmter steinmetz, feldmeßer etc.[31]).)

([Bl. 2b] 34. Ad. Olearius im 3. buch c. 1 der persischen raißbeschreibung: Ao. 1636 hatt in der statt Mascau gearbeitet ein künstlicher wohlerfahrner maister in metallenen stück- und glockengießen, namen **Hannß Falck,** von Nürnberg bürtig. Dieser hatt einen sonderlichen handgrieff, die stücke also zuzurichten, dz man 26 ℔ eisen mitt 25 ℔ pulver sicher schießen kan, dardurch er in Holland so berühmt worden, dz auch seiner in dem Meterano[32]) holländischen druckes gedacht würd[33]).)

[Die 2 mittleren Viertel der Seite sind leer, auf dem unteren Viertel folgt dann:]

35. **Leo Prunner,** ein Österreichischer (es war erst eine Lücke da, in die dann dieses Wort hineingeschrieben wurde) von adel, wegen des worts gottes aus seinem vatterland vertrieben und alhier in dz zeughauß auffgenommen zu (Lücke). Hatt sehr künstlich in holz und bein allerhand kleine figuren geschnidten, auch mitt kleinen schreiben in seinem hohen alter sich sonderlich bekant gemacht, dz seine werck noch hin und wieder für sonderbahre rariteten auffgehebt und gezaiget werden[34]).

27) Vgl. Anm. 26.

28) Desgleichen. Der Name des Nikolaus de Neufchatel genannt Lucidel wird auch sonst gelegentlich in obiger Weise verballhornt.

29) Gulden behandelt den älteren Johann Neudörfer und seine beiden Söhne zu Eingang seiner Fortsetzung ausführlich.

30) Gulden Nr. 3, über Stephan und Christoph Fabius Brechtel ungleich ausführlicher.

31) Diese Notiz ist durch andere Tinte als etwas späterer Einschub kenntlich, gleichfalls von der Hand Grundherrs geschrieben und vermutlich auch von ihm hinzugefügt. Ich habe dergleichen spätere Zusätze zu dem eigentlichen Manuskript unserer Fortsetzung Neudörfers hier wie im folgenden in runde Klammern gesetzt, auch in diesen Fällen, was sie etwa mehr als Gulden bieten und was zumeist aus nicht allzu weit abliegender Literatur geflossen ist, nicht durch gesperrten Druck hervorgehoben. Mit dem in Nr. 33 genannten Meister selbst, dessen Name nicht sicher zu entziffern ist, vermag ich vorderhand keinerlei Begriff zu verbinden.

32) Latinisierung von „van Meteren" († 1612).

33) Auch diese Notiz ist offenbar von Paulus Grundherr selbst eingeschoben, dagegen leitet die folgende wohl wieder zu der vorauszusetzenden älteren Handschrift als Vorlage zurück.

34) Über Leo Pronner handelt Gulden Nr. 30 sehr ausführlich; der Abschnitt hat bei ihm aber einen wesentlich anderen Wortlaut. Vgl. die gleichfalls sehr ausführlichen Ausführungen

Digitized by Google

[Bl. 3a] 36. **Wolff Aigen** ist mit conzirn der gefleckten seiden-wahren berühmt und seines gleichen weder in Italia noch Teutschland dieser Zeit [Anmerkung dazu: „1655"] zu finden[35]).

37. **Augustin Kottert,** genannt Spaar, der in die schießrohr stern und rosenzueg mitt verwunderung zu machen erfunden und stattlich zugericht hatt[36]).

38. **Christof Ritter,** ein sehr künstlicher goldschmid und eisenschneider, hat neben dem (Lücke) Schweicker, bildhauer, ein crucifix von meßing gegoßen, wigt (Lücke). Dergleichen kunststück wird schwerlich jemahls gesehen worden sein, soll[37]) deß Veit Stoß crucifix, so bey S. Sebald im chor stehet und für ein sonderbar kunststück gerühmt würd, weith übertreffen[38]).

39. **Hannß Hautsch,** ein künstlicher zirckelschmidt, so wegen seines wagens, waßerkunst, auch kleinen wercks, darinnen er fast alle handwercker in ihrer fürnembsten verrichtung sich bewegend fürgestellet, fast berühmt und angesehen ist. Wohnet in der Alten ledergaßen[39]).

40. **Ulrich Hoffmann,** ein künstlicher schreiber und rechenmaister, so neben **Andreas Gulden** fast allein in Teutschland auß der kunst zu schreiben bericht hatt, welcher Gulden in mathematicis, sonderlich inventionibus opticis, auch ätzen in meßing, stahl, kupffer, auch verkehrten schreiben mitt beeden händen fürtrefflich, benebens sehr diensthafft ist. Wohnet in der Neuen gaßen am waßer[40]).

([Bl. 3b] 41. **Peter Carl,** ein künstlicher Zimmermann und baumaister, Hannß Carl, zeugmaisters, vatter, hatt dergleichen gebeu vollbracht, daran alle andere gezweiffelt, alß die flaischbrücken und deren künstlichs gewölb alhie, den saal zu Haidelberg. Vide die ihme von Abraham Sculteto, hoffprediger zu Haidelberg, gehaltene leichpredig[41]).)

42. **Hannß Carl**, zeugmaister alhier, so in der architectura und allerhand mathematicis artibus excelliret, et in erfindung aller-

Doppelmayrs (S. 218 f.) über ihn, die vielleicht auf eine Leichenrede als Quelle zurückgehen. Die Lücke in obigem Text ist wohl durch (zu) „einem zeugleutnant" oder ähnlich zu ergänzen.

35) Nicht bei Gulden. Vgl. Thieme und Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler I, 146. Was unter dem „conzirn" — auch im Bürgerbuch wird er als „concirer" bezeichnet — zu verstehen ist, war bisher nicht sicher festzustellen. Im 41. Totenbuch im Kgl. Kreisarchiv (1653—56) Bl. 169 fehlt leider jede Berufsbezeichnung: „Der erbar Wolffgang Aigen der älter, am alten Milchmarkt [jetzt Albrecht Dürer-Platz] neben der Sonnen † 31. Okt. 1655. Seind vormundere gesetzt 4. Dez. 1655, Ist ein testament verlesen worden 19. April 1656. Ist ein inventarii angezaigt worden 4. Martii 1659".

36) Ähnlich Gulden Nr. 42, der den Namen richtig „Kotter" schreibt.

37) D. h. wohl: nach Ansicht maßgebender Kunstkenner.

38) Gulden Nr. 21 weicht ganz ab. Nach Guldens Notiz zu Georg Schweigger (Nr. 24) fällt der Guß des oben genannten Kruzifixes in das Jahr 1652.

39) Bei Gulden Nr. 43 anderer Wortlaut und ausführlichere Behandlung.

40) Gulden Nr. 4 und 5 ausführlicher, doch ganz abweichend.

41) Gulden Nr. 35 weicht völlig ab. Die ganze obige Notiz kennzeichnet sich übrigens wiederum als späterer Einschub, der, vielleicht von dem Schreiber Paulus Grundherr selbst verfaßt, offenbar aus der darin zitierten Leichenpredigt des Abraham Scultetus geflossen ist.

Digitized by Google

hand instrumenten, zu dem bauweßen dienlich, sehr glückseelig. Sein kleines zeughauß gibt dießes manns fleiß, verstand und wißenschafft gnuegsam zu erkennen[42]).

43. Die **Herold,** büchsengießer, in dz vierte glied, wie auch (Lücke) **Löw,** so deßwegen nach Prag und Wien beruffen worden[43]).

44. (Lücke) **Wurtzelbauer,** ein künstlicher rothgießer[44]).

[Auch hier ist fast eine viertel Seite leer gelassen, offenbar um etwa weiterhin sich ergebende Lebensdaten Wurzelbauers einzutragen.]

(De musicis inquaerendum:

45. **Hannß Staden,** organist zu St. Sebald.

46. **Teophilus Staden,** organist zu St. Lorentzen.

47. **Eraßmus Kindermann,** organist zu St. Egidien, ein berühmter componist[45])).

([Bl. 4a] 48. **Georg Christian Korcken,** hatt ihme in Schweden, Holland und Portugall eine große wißenschafft in mathematischen künsten, alß feldmeßen, fortification, perspectiv, opticis und andern dergleichen künsten zu wegen gebracht und deßwegen bey vielen außländischen einen sonderbahren ruhm erworben, auch graffen und freyherren zu discipeln gehabt[46])).

[Die übrigen ¾ der Seite sind leer.]

([Bl. 4b] 49. **Georg**[47]) **Koberger** ist umb dz jahr 1470 der erste buchdrucker zu Nürnberg gewest, welcher viel stattliche volumina gedruckt, deren noch viel zu finden, hatt auch ein groß vermögen damitt erworben[48])).

(50. **Conrad Roritzer,** baumeister deß baues an St. Lorentzen kirchen ao. 1456[49])).

(51. **Maister Georg von Dünckelspühl,** zimmermann, hatt hier gelebt 1532. De quo inquaerendum, quod cognomen ipsi fuerit. Vide et in Annal.[50]) sub hoc anno[51]).)

[¼ Seite leer.]

42) Gulden Nr. 36 weicht ganz ab. Die Notiz über „sein kleines zeughauß" bezieht sich auf Hans Carls Sammlung von Modellen von Kriegswerkzeugen, Kanonen, Lafetten, doch auch Zelten u. s. w., die sich jetzt im Germanischen Museum befindet. Diese Modelle sind wohl sämtlich von Hans Carl selbst verfertigt.

43) Fehlt bei Gulden. Vgl. Doppelmayr S. 301, 303. Leonhard — so ist die Lücke zu ergänzen — Löw war der Stiefvater des Balthasar und des Wolf Hieronymus Herold.

44) Benedikt Wurzelbauer fehlt bei Gulden.

45) Die Musiker (Nr. 45—47) fehlen bei Gulden. Die Notiz könnte gleichfalls späterer Einschub sein, ebenso wie der ganze Rest des Manuskripts diesen Eindruck macht.

46) Nicht bei Gulden. Vgl. die vorige Anmerkung. Ich habe den berühmten Mann, von dem übrigens nicht gesagt ist, daß er ein Nürnberger war oder in Nürnberg gewirkt hat, bisher nicht nachzuweisen vermocht.

47) Lies: Anton.

48) Fehlt bei Gulden, da ihn schon Neudörfer (Edition Lochner S. 173) behandelt hatte. Offenbar Zusatz zu der eigentlichen Handschrift der Fortsetzung von Neudörfers Nachrichten.

49) Fehlt bei Neudörfer und Gulden. Zusatz wie das Vorhergehende und Folgende.

50) Damit sind des Ratsschreibers Johann Müllners Annalen gemeint.

51) Georg Weber war schon von Neudörfer (Edition Lochner S. 79 f.) behandelt worden, fehlt daher bei Gulden. Obige Notiz ist offenbar ein Zusatz wie Nr. 45—50 und Nr. 52.

Digitized by Google

(52. Vide Henrici Salmuth comment. in pancill. de rebus noviter repertis c. 10, ubi de aquila lignea a Regiomontano confecta“ [52]).)

* * *

Was unsere Quelle an neuen Nachrichten bietet, ist nicht von besonders großer Bedeutung, wenn auch die Notizen über Georg Schweigger, Bolsterer, Leo Pronner, Wolf Aigen, Christoph Ritter, Ulrich Hoffmann und Andreas Gulden, Hans Carl und die Herold nicht des kunstgeschichtlichen Interesses entbehren. Aber der eigentliche Wert der den obigen Aufzeichnungen zugrunde liegenden Handschrift, die wir allerdings nur wie durch einen Schleier erkennen können, liegt doch, wie wohl bereits aus unseren Anmerkungen hervorgeht, wesentlich nach einer anderen, nämlich der quellenkritischen und quellengeschichtlichen Seite. Das Verhältnis zu Andreas Gulden und seiner Fortsetzung von Neudörfers Nachrichten, dann auch zu dem Schreiber Paulus Grundherr ist hier vor allem näher ins Auge zu fassen. Eine ganze Reihe mehr oder minder wörtlicher Übereinstimmungen mit Gulden legt zunächst die Frage nahe, ob wir es nicht einfach mit einer interpolierten Handschrift der von letzterem verfaßten Fortsetzung zu tun haben. Wie mir scheint, darf indessen diese Frage auf das bestimmteste verneint werden. Denn diejenigen Teile des Manuskripts, die sich durch ihre gleichmäßige Schrift deutlich als Abschrift einer teilweise schwer leserlichen, teilweise wohl auch selbst bereits — z. B. bei manchen Vornamen — Lücken aufweisenden Vorlage kennzeichnen, sind nach der oben angegebenen Datierung im Jahre 1655, keinenfalls später als 1655, verfaßt, über welchen Zeitpunkt auch keine der in diesen Teilen erwähnten Nachrichten hinausweist. Gulden aber trug seine Notizen nicht vor 1663 zusammen, da er in der Biographie seines Vorgängers Johann Neudörfer († 12. November 1563) sagt, daß dieser „nunmehro über 100 Jahr todt“ sei. Außerdem läßt auch die abweichende Fassung des Passus über Andreas Gulden selbst in Guldens Fortsetzung und in unserer Handschrift und die Diktion der Stelle auf einen anderen Verfasser als Gulden schließen, wenn auch die Lobeserhebungen hinsichtlich der Schreibkunst Guldens und seiner mathematischen und optischen Kenntnisse in jenem Zeitalter — man denke an die Selbstbiographie Joachim Sandrarts — nicht gerade gegen den bekannten Fortsetzer Neudörfers als Verfasser sprechen würden. Und so weisen noch verschiedene weitere Einzelheiten, wie das Fehlen des alten Peter Zick bei Gulden, mit dem dieser wohl keinen rechten Begriff verband, u. a. m., deutlich darauf hin, daß die Hauptvorlage unserer Handschrift eine nicht von Gulden herrührende, seiner Fortsetzung der Nachrichten Neudörfers etwa um ein Jahrzehnt vorausgehende Aufzeichnung über nürnbergische Künstler des 17. Jahrhunderts war. Andererseits aber lassen doch die zahlreichen Übereinstimmungen mit Guldens Fortsetzung über das nahe Verhältnis der beiden Fassungen zu einander keinen Zweifel und dieses Verhältnis kann demnach wohl nur so verstanden werden, daß unsere Handschrift in ihrer ursprünglichen Gestalt eine der Hauptvorlagen auch für Andreas

52) Auch dieses Zitat ist jedenfalls spätere Hinzufügung, wie die voraufgehenden Notizen. Nach Jöchers Allgemeinem Gelehrten-Lexikon IV (1751) S. 70 bezog sich Heinrich Salmuths des jüngeren Kommentar auf den „Pancirollum de rebus deperditis et recens inventis“. Über den von Regiomontanus angeblich konstruierten Adler ist schon mancherlei geschrieben worden.

Digitized by Google

Gulden gebildet hat, wir das Archetypon also als eine wichtige Quelle für die Nürnberger Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts ansehen dürfen.

Wer mag nun der Verfasser dieses Archetypon gewesen sein und was ist in der uns vorliegenden Handschrift der „Künstler dieser Zeit" alles als nachträgliche Zutat zu dem eigentlichen Text jener Quelle anzusehen und demgemäß auszuscheiden? Was sich als solch späterer Zusatz teilweise schon durch die einen Einschub anzeigende Schrift charakterisiert, ist in den Anmerkungen deutlich hervorgehoben und auch bei unserem Abdruck des gesamten Textes bereits in Klammern gesetzt worden. Es sind zumeist Exzerpte aus der zeitgenössischen Literatur, wie Olearius, Heinrich Salmuth, van Meteren u. a., die, wie wir wohl annehmen dürfen, den Schreiber der Handschrift, den gelehrten und fleißigen Paulus Grundherr, zum Urheber haben, den wir ja schon in einigen vorhergehenden Nummern des Konvoluts als um die Zusammentragung von Notizen zur Nürnberger Kunstgeschichte eifrig bemüht kennen lernen konnten. Aus dem ersten Produkt des Konvoluts sind auch zweifellos die in der Fassung damit wörtlich übereinstimmenden Nummern 20 bis 30 der Handschrift geflossen, deren Einfügung wohl gleichfalls auf Paulus Grundherr zurückzuführen ist. Er bekundet damit das deutliche Bestreben, die Nachrichten Neudörfers (Produkt 3 des Konvoluts) zu ergänzen, denn gerade diese Meister des 16. Jahrhunderts, übrigens nur zum Teil Nürnberger, aber von dem Verfasser oder Kompilator offenbar sämtlich für Nürnberger Künstler gehalten, fehlen bei Neudörfer.

Es bleiben die Nummern 1—19, 31, 32, 35—40 und 42—44 übrig, die sich, wie bereits hervorgehoben, durch die gleichmäßige Schreibweise und die ähnliche Art der sie durchsetzenden Auslassungen als eine zusammenhängende Einheit darstellen und eben jene ursprüngliche Fortsetzung der Nachrichten Neudörfers aus dem Jahre 1655 bilden, d. h. auf eine solche Fortsetzung als ihre Quelle zurückgehen. Denn daß sie etwa von Paulus Grundherr verfaßt sein sollten, ist wegen einer bestimmten Gruppe von Auslassungen nicht nur unwahrscheinlich, sondern darf sogar — zumal bei dem rein kompilatorischen Charakter der übrigen Tätigkeit Grundherrs — geradezu als ausgeschlossen gelten. Das Fehlen insbesondere mancher Vornamen wird freilich wohl bereits der Vorlage zur Last zu legen sein; aber Auslassungen, wie wir sie bei Nr. 18 und 35 (vgl. die Anmerkungen 24 und 34) finden, weisen deutlich nicht auf den Autor der Notizen, sondern lediglich auf einen Abschreiber, der sich über einzelne offenbar schlecht leserliche Wörter und Stellen seiner Vorlage nicht überall klar wurde und sie daher zunächst bis auf künftige bessere Erleuchtung ausließ.

Wenn nun aber weder Andreas Gulden noch Paulus Grundherr als Verfasser der unseren Nummern 1—19, 31, 32, 35—40 und 42—44 zugrunde liegenden Handschrift einer Fortsetzung von Neudörfers Nachrichten angesehen werden dürfen, wen können wir dann als diesen eigentlichen Quellenschriftsteller namhaft machen? Mit Sicherheit niemanden; und wir begeben uns daher in der Tat auf das Gebiet der reinen Hypothese, ja verlegen uns beinahe aufs Raten, wenn wir den Namen des Malers Leonhard Heberlein als den des mutmaßlichen Verfassers der Fortsetzung nennen. Immerhin spricht wenigstens einiges für ihn. Zunächst die verhältnismäßig eingehende Biographie des Mannes, die Paul Grundherr, der möglicherweise mit ihm befreundet gewesen war und vielleicht Einsicht in seinen handschriftlichen Nach-

Digitized by Google

laß hatte nehmen dürfen, dem Manuskript der „Künstler dieser Zeit" beigefügt hat, ähnlich wie nachmals Andreas Gulden sein Opusculum mit einer Biographie Johann Neudörfers eröffnete. Der Grund zu ausführlicherer Behandlung ist in diesem Zusammenhange sonst nicht leicht einzusehen. Außerdem ergibt sich aus der Lebensbeschreibung Heberleins, daß der Künstler Anno 1654 „mit einem fluß überfallen wurde" und am 26. Januar 1656 starb. Man könnte sich wohl denken, daß Leonhard Heberlein die unfreiwillige Muße, zu der ihn die Krankheit verdammte, gelegentlich zu Aufzeichnungen oder auch einem Diktat über die Künstler seiner Zeit, eben dem Archetypon von 1655, benutzt habe. Irgendwelche Sicherheit ergibt sich allerdings, wie gesagt, aus diesen Möglichkeiten und Anhaltspunkten nicht, und gegen Heberlein als den Verfasser der ursprünglichen Fortsetzung von Neudörfers Nachrichten scheint fast zu sprechen, daß Gulden, der doch jene früheren Aufzeichnungen seiner eigenen Arbeit zugrunde legte, in den wenigen Zeilen, die er Leonhard Heberlein widmete[53]), dessen Autorschaft oder literarischer Tätigkeit in keiner Weise gedenkt. Allein diese Unterlassung könnte sich natürlich auch anders z. B. aus der Unkenntnis Guldens und der Anonymität jener ihm als Quelle dienenden Handschrift erklären lassen.

III.

Zum Schluß gebe ich hier noch einige Nachrichten über Leben und Wirken des Malers Leonhard Heberlein, dessen nähere Beziehung zu der aus Nr. 7 des Scheurlschen Konvoluts herausgeschälten älteren Quellenschrift ich wahrscheinlich gemacht zu haben glaube, und beginne mit dem Abdruck der oben zitierten Biographie des Künstlers, deren Verfasser nicht genannt ist. Möglich, daß der Schreiber, Paulus Grundherr, selbst diese Daten etwa nach einer Leichenpredigt zusammengestellt hat. Die Biographie hat folgenden Wortlaut:

„Leonhard Heberlein, Jobst Heberleins, bürgers und goldschmids zu Nürnberg[54]), sohn, war geboren ao. 1584 den 26. Novembr. und von seinen eltern zur schul gehalten und in allen christlichen tugenden aufferzogen. Ao. 1600 ist er bey Wolff Ritter, mahler und bürger zu Nürnberg, zur mahlerey auffgedingt worden und nach erstandenen 4 lehrjahren noch 6 jahr darbey zugebracht. Anno 1610 hatt er sein meisterstück gemacht und darauff 1611 sich zu j[ungfrau] Margaretha, Hannß Becken von Rotenburg tochter, verheurathet. Ao. 1637 ist er von einem E. Rath zu Nürnberg zum statt- und landschafftmahler und ao. 1640 wegen seines erbarn wandels zum Genannten deß Größern Raths erwehlet worden[55]). Hatt

53) Gulden Nr. 15 (Edition Lochner S. 201).

54) Jobst Heberlein war 1575 unter erschwerenden Umständen Meister geworden. Das Meisterbuch (in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin) berichtet darüber auf Bl. 41a:

„adi 14. Martius a. 1575 hat Jobst Heberlen seine meisterstück angefangen zu machen beim Caspar Widman.

Adi 23. Maius anno 1575 hadt der Jobst Heberlen [am Rande: „beim Holtwick"] seinne meisterstueck foer den feir geschuornen gewissen [vor den vier Geschworenen gewiesen], ist midt dem geschirlle und siegell nicht bestanden, mid den ring ist er aber bestanden.

[Bl. 41b] Adii 1575 jar den 16. Juni ist Jobst Heberlein zum andern mal pey den 4 geschworn erschinen und das geschirla mit dem sigel gewisen und ist pestanden und hatt sein mastergeltt in die losungstuben zaltt und pflichtt gethon".

55) Vgl. auch Joh. Ferd. Roths Verzeichnis aller Genannten des größern Rats (Nürnberg, 1802) S. 125.

Digitized by Google

Gottes wortt gern gehört und christlich gelebt, ist darbey eines guten humors und gesellschafft gewest, sich mitt jedermann friedlich begangen. In seiner kunst hatt er sonderlich den preiß gehabt, dz es ihme in grotescen mahlen oder dergleichen wunderlichen einfällen, welche an die gartenheußer und sommerlauben pflegen gemahlet werden, keiner leicht bevor oder gleich gethan haben würd. An discipeln von fürnehmer leuth kindern hatt er allezeit eine zimbliche anzahl gehabt und bey ihnen an seinem orth in unterrichten nicht ermangeln laßen, auch darunter unterschiedliche gehabt, welche, wo sie hetten nachsetzen wollen, wohl etwas rühmliches

Abb. 2. **Bildnis des Malers Leonhard Heberlein nach einer anonymen Radierung.** (⅔ der Originalgröße).

würden verrichtet haben. Ao. 1654 ist er mitt einem fluß überfallen worden und mitt solchen sich biß ao. 1656 den 26. jener betragen müßen, da er es seeliglich geendet, nachdem er gelebt 71 jahr 2 monath 2 tage."

Die Angaben dieser kleinen Biographie werden teilweise bestätigt, teilweise auch ergänzt vor allem durch die Aufzeichnungen Johann Hauers, die Hans Boesch im Jahrgang 1899 dieser Zeitschrift S. 116 ff. veröffentlicht hat. Danach stellte Heberleins Probestück, mit dem er am 2. August 1610 Meister wurde, eine Szene aus der Passion dar, „wie der Herr Christus gebunden auf der Erden liegt", war er von 1623—1627, 1633—37, 1642—47 und 1650—54 Vorgeher seines Handwerks[56])

56) Von seiner Tätigkeit als Vorgeher bieten die Nürnberger Ratsprotokolle (im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg) ein Beispiel. Im Jahrg. 1624 25 Heft I Bl. 77a heißt es daselbst zum 20. April 1624:

Digitized by Google

und bildete im Laufe der Zeit eine größere Anzahl von Lehrlingen aus[57]), was auf eine ausgedehnte Tätigkeit, auf reichliche Beschäftigung schließen läßt. Als Todesdatum wird hier der 27. Januar 1656 angegeben, während die Totenbücher im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg seinen Tod zum 30. Januar verzeichnen und damit wohl den Tag des Begräbnisses nennen[58]). Hier wird er auch offiziell als eines Rates „Stadt- und Landschaftmaler" bezeichnet, während die Ratsprotokolle auffälligerweise von seiner Ernennung zum Stadtmaler, die nach unserer Lebensbeschreibung im Jahre 1637 erfolgte, nichts erwähnen. Dagegen wird in den Verhandlungen des Rats vom 21. November 1639 der Erwählung Leonhard Heberleins zum Gassenhauptmann im Viertel bei St. Egidien gedacht und in den Jahren 1640 und 1648 ist dann weiterhin gelegentlich von seiner Tätigkeit als Gassenhauptmann die Rede[59]). Im übrigen hat sich, soweit ich sehe, das Andenken unseres Mannes in Urkunden oder offiziellen Akten kaum erhalten, und auch von Quellenschriftstellern erwähnt seiner abgesehen von Johann Hauer nur, wie schon bemerkt, Andreas Gulden, der erzählt, daß er als Stadtmaler im Jahre 1652 „das gemäl aussen an der Schau" renoviert habe, das 1514 von „Hanns Grossen" (lies: Hans Graffen) gemalt und bereits 1579 einmal von Thomas Oelgast renoviert worden sei. Aus der späteren Literatur wäre etwa noch das von Murr[60]) glaubwürdig überlieferte Faktum anzuführen, daß der Stadt-

„Jörg Rößlein, malersgesellen, welcher wider die vorgeher sich beschwert, das sie ihn nitt für redlich halten wollen, aus ursach das er aus herrn graff Egon von Fürstenberg regiment dahinden gebliben, soll [77b] man gedachter vorgeher Jörg Gertners, Hannß Jörg Caesars, Hannsen Hauers und Lienhard Heberleins gegenbericht verlesen und ime sagen, man könne ihn nit paßiren lassen oder für redlich halten, er bringe dann von seinem haubtman ein ehrliche paßport.

H. C. Harßdörfer."

57) Nämlich Johann Rößner, Paulus Drechsel, Rudolf Geng, Hans Schmidt, Hans Leonhard Brechtel, Johann Kaltenprunner, Hans Jakob Luber und Hieronymus Franz Fuchs. — Als Schüler Heberleins werden von Doppelmayr (Historische Nachricht S. 255 und 264) noch die bekannten Maler Johann Andreas Graf (1637—1701), der Gatte der Sibylla Merian, und Johann Murrer (1644—1713) genannt; ihrem Lebensalter nach kann es sich indessen bei beiden höchstens um einen Elementarunterricht gehandelt haben.

58) 41. Totenbuch (1653/56) Blatt 187:

„Der erbar und kunstreich Leonhard Heberlein, mahler und conterfeyer, auch eines E. E. Raths alhier gewesener statt- und landschafftmahler unter der vesten gegen Rosenbad über † 30. Jan. 1656. Ist ein testament verlesen, darff nicht inventirt werden. 9. Februarii ao. 1656."

59) [1639/40 VIII, 80a] 21. November 1639:

„An herrn Dr. Johann Neudörffers statt ist im virthl bey St. Egidien Leonhardt Heberlein, mahler, zum gassenhaubtmann erwehlt. J. Welser."

[1640/41 VI, 83a] 19. September 1640:

„Die sogenannte Sailer Anna von Elterßdorff, welche in Carl Grundherrn hauß sizet, soll man in die canzley fordern, sie über Leonhard Heberleinß, gassenhaubtmanß. ansag zu red halten und von ir vernemen, wer die zauberin sey, die sie wegen eines diebstalß zu raht gefragt, und wo selbe anzutreffen: im fall sie mit der sprach nicht gerad herauß wil, sie behauren lassen, dann gedachter [83b] zauberin nachtrachten und sie inß loch gehen laßen. Schöpffen."

[1648/49, IV, 40a] 8. Juli 1648:

„Den weber (oder: Weber?) gegen M. Wondersleben über und die bauersleuth, so er bey sich hat, soll man erfordern und über Leonhardt Heberleins, gaßenhauptman, ansag, das sie die nachbarschafft in grose (40 b) gefahr setzen, umbstendig zu red halten, ihre sagen widerbringen, ferner rathig zu werden. Feuerherren."

60) Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg (1778) S. 40.

Digitized by Google

maler Leonhard Heberlein das Kruzifix des Veit Stoß, nachdem es Georg Schweigger, „unser Lysippus", 1652 ausgebessert, übermalt habe. Im übrigen sind die spärlichen späteren Nachrichten (von Hüsgen, Meusel, Weyermann u. a.) über unseren Meister so vage oder so schwer kontrollierbar, daß wir hier kaum darauf einzugehen brauchen. Es gehört dazu u. a. die Mitteilung, daß Heberlein eine zeitlang in Ulm gelebt und gewirkt habe, was namentlich innerhalb des Zeitraums von 1610 bis 1623, für den uns des Künstlers Anwesenheit in Nürnberg durch nichts sicher bezeugt ist, ja nicht unmöglich wäre, aber auch bisher nicht nachgewiesen ist[61]). Und Weyermann, der uns diese Nachricht überliefert, führt auch ein paar Zeichnungen Heberleins an[62]), anstatt deren wir — vgl. Abb. 3 — als eine Probe seiner Kunst eine Federzeichnung wiedergeben, die uns von der Verwaltung der fürstl. öttingenschen Bibliothek in Maihingen zu diesem Zweck freundlichst zur Verfügung gestellt wurde. Sie ist von 1616 datiert und mit vollem Namen bezeichnet und stellt, skizzenhaft mit bräunlicher Tinte auf jetzt vergilbtes Papier gezeichnet, eine Art Flußgott oder Wassergeist in halb sitzender, halb liegender Stellung dar, der in der Linken eine Art Schaufel oder Ruder hält und sich mit dem rechten Arm auf einen Delphin stützt. Das eine gewisse Routine verratende, aber im übrigen ziemlich reizlose Blatt, das 16,5 cm breit und 14,8 cm hoch ist, kann möglicherweise als Anhaltspunkt dafür dienen, wie wir uns die Grotesken, mit denen Heberlein die „Gartenhäuser und Sommerlauben" geschmückt haben soll, zu denken haben mögen. Einen eigentlichen Begriff von seiner Kunst vermittelt es freilich keineswegs, und wir werden auch wohl darauf verzichten müssen, je zu einer richtigen Vorstellung davon zu gelangen, denn, wie uns die kleine Biographie des Scheurlschen Konvoluts berichtet, war das Hauptfeld seiner künstlerischen Betätigung offenbar die Dekorationsmalerei, wohl zugleich Freskenmalerei, die er an den ehemals zahlreich vorhandenen, jetzt aber so gut wie völlig verschwundenen Gartenhäusern der reichen Nürnberger ausübte. Als „Stadt- und Landschaftsmaler" war er wohl hauptsächlich, wofür ja gleichfalls zuverlässige Zeugnisse beigebracht werden konnten, mit allerlei Renovierungsarbeiten, wie mit der Erneuerung der Wandmalereien am Äußeren der Schau[63]), betraut. Seines Probestücks, eines Tafelgemäldes aus dem Gebiete der kirchlichen Malerei, ist gleichfalls bereits gedacht worden, und nach der aus dem Totenbuch mitgeteilten Notiz

61) Albrecht Weyermann, Neue ... Nachrichten von Gelehrten und Künstlern ... aus ... Ulm (Ulm, 1829) S. 150.

62) Ebenda: „3. Eine Handzeichnung in der Wagnerischen Sammlung von 275 Stammbüchern in Ulm, die aber 1805 an die großherzogliche Bibliothek in Weimar verkauft worden. 4. Eine Tuschzeichnung: Der Tod besucht einen Alten, der am gedeckten Tische sitzt. In Prälat von Schmids Sammlung." Bezüglich der Nr. 3 findet sich zwar nach freundlicher Mitteilung des Vorstandes der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar „in Nr. 112 der Wagnerschen Stammbüchersammlung eine handschriftliche Eintragung des Malers Leonh. Heberlein auf Seite 19b, aber leider keine Zeichnung. Merkwürdigerweise ist im Register des Buches der Name Heberlein ausgestrichen, was wohl darauf hindeuten könnte, daß eine Zeichnung da war, obwohl eine solche in dem Verzeichnis der Zeichnungen, das dem Buche vorsteht, nicht aufgeführt wird. Auch in den anderen Büchern der Sammlung findet sich nichts auf Heberlein Bezügliches".

63) Vgl. darüber auch F. T. Schulz in diesen „Mitteilungen" Jahrg. 1908 S. 14 f.

Digitized by Google

und der darin enthaltenen Bezeichnung „conterfeyer" muß er sich auch im Porträtfach betätigt haben. So könnten wohl auch die beiden Radierungen, die L. Heberlein im 71. Jahre seines Alters darstellen, auf ein Selbstbildnis des Künstlers zurückgehen. Beide sind in den Porträtsammlungen des Germanischen Museums in mehreren Exemplaren vorhanden, die eine flotter und frischer hingesetzt, mehr zeichnerisch gegeben, die andere in ängstlicherer Ausführung mehr bildmäßige Wirkung anstrebend, beide anonym und nicht leicht einem bestimmten Stecher zuzuteilen. Wir geben eine Reproduktion des ersteren der beiden Blätter diesem Aufsatze bei (Abb. 2) zur Ergänzung des leider noch so lückenhaften Bildes, das wir von dem Maler und möglicherweise auch Schriftsteller Leonhard Heberlein zu entwerfen versucht haben. Bei der Schätzung, die er genoß, dürfen wir ihn wohl als einen der besten Maler des damaligen Nürnberg und bis zu einem gewissen Grade auch als typisch für seine Zeit betrachten. Eben aus diesem Grunde wäre es zu wünschen, wenn das Schaffen des Künstlers durch glückliche Funde weitere Aufhellung erfahren würde.

Abb. 3. **Federzeichnung Leonhard Heberleins aus dem Jahre 1626 in der fürstl. öttingenschen Bibliothek zu Maihingen.** (2/3 der Originalgröße).

Digitized by Google

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Nürnbergs Ursprung und Alter in den Darstellungen der Geschichtschreiber und im Licht der Geschichte von Dr. Ernst Mummenhoff, Archivrat. 8. VI und 141 SS. mit zwei Plänen. Nürnberg, Verlag von J. L. Schrag, 1908.

Es gibt wohl wenig Städte, deren älteste Geschichte so sehr durch sagenhafte Erdichtungen und Erzählungen, durch historisch unmögliche Hypothesen und widersinnige Erklärungen von Gelehrten und Ungelehrten in dem Maße getrübt und entstellt worden ist als die der Stadt Nürnberg, und man darf billig staunen, daß es nicht schon längst jemand unternahm, mit dem vielen Schutt und Unrat, der sich auf diesem Gebiet die Jahrhunderte hindurch aufgetürmt, aufzuräumen und endgültig glatte Bahn zu schaffen. Das ist nun geschehen, und zwar durch einen Forscher, der wie kein zweiter zur Durchführung dieser Aufgabe berufen war, der auf eine langjährige Beschäftigung gerade mit diesem schwierigen Gebiet zurückblickt, und der weiterhin, durch nichts beirrt, nur auf das eine Ziel losging, an der Hand sicherer Gewährsstücke die Wahrheit zu ergründen. Die vorliegende Arbeit bezeichnet einen Abschluß umfassender Studien, und, was besonders wichtig ist, einen endgültigen Abschluß der ganzen Frage überhaupt. Dies ist der Grund, weshalb auch wir es angesichts des regen Interesses, das sich an den Namen Nürnbergs knüpft, nicht unterlassen wollen, auf dieses neueste Werk zur ältesten Geschichte der ehemaligen freien Reichsstadt hinzuweisen.

Der erste Abschnitt beschäftigt sich mit der Schilderung des Ursprungs und der frühesten Geschichte Nürnbergs in den Darstellungen der älteren und neueren Geschichtschreiber. Es war wahrlich kein Vergnügen, sich durch die überreiche, im Zusammenhang kritisch noch nicht gesichtete Stoffülle hindurchzuarbeiten, zumal das Material selbst oft recht spröde ist. Aber die frische, aus natürlicher Anschauung hervorgewachsene Darstellungsart des Verfassers fesselt uns so sehr, daß wir nichts von alledem empfinden. Wir erfahren zunächst, wer das Grundübel des ganzen Wirrwarrs in der älteren Geschichte Nürnbergs gewesen. Es war Sigmund Meisterlin, der als der Erste Nürnbergs Geschichte im Zusammenhang behandelte, und dessen haltlose Aufstellungen, die darin gipfeln, der Ursprung Nürnbergs sei auf Tiberius Claudius Nero zurückzuführen, von der Mehrzahl der späteren Chronisten als bare Münze kritiklos übernommen wurden. Noch heute ist die Sage von einem Tempel der Diana auf der Burg, von dem andere zu berichten wissen, noch nicht ganz ausgerottet. Wiederum andere lassen Nürnberg durch Noricus, den Sohn des Herkules, gegründet sein. Merkwürdig genug ist es, daß selbst noch ein so ernster und verdienter Lokalforscher wie Lochner sich der Möglichkeit einer Gründung Nürnbergs durch vor Attila geflohene Noriker nicht ganz zu verschließen vermochte. Weiter hat man Nürnberg in dem Segodunum oder Bergium des Ptolemäus oder aber in dem Bremberga des Kapitulars Karls des Großen wiederfinden wollen. Auch Karl der Große und Bonifazius sind zu Nürnberg in Beziehung gesetzt worden. Lustig spinnen einheimische und auswärtige Geschichtschreiber an diesen Legenden weiter. Derjenige, der am ehesten hätte berufen sein können, hier Wandel zu schaffen, wäre der bekannte Annalist Johannes Müllner (1565—1634) gewesen. Aber er, der sonst für die historische Forschung der Nürnberger Geschichte einen solch außerordentlichen Fortschritt bezeichnet, war noch zu befangen, um das wirre Lügengewebe zu zerreißen. So mußte der Anstoß dazu von außerhalb kommen. Aber es mußte eine geraume Spanne Zeit vergehen, bis er endlich kam. Der kgl. preußische Geheimrat Johann Peter Ludewig war der Erste, welcher den Mut besaß, mit den alten Fabeleien zu brechen und der Annahme eines hohen Alters der Stadt entgegenzutreten. Von den Nürnbergischen Historikern wagte zuerst der Altdorfer Professor Johann Christian Siebenkees, sich von der Tradition zu emanzipieren, indem er darauf hinwies, daß Nürnberg ur-

kundlich erst im 11. Jahrhundert vorkomme. Es ist außerordentlich lehrreich, der Schilderung zu folgen, die uns der Verfasser von der Entwicklung der Darstellung der ältesten Geschichte Nürnbergs von der bloßen Sage bis zum Einsetzen objektiv historischer Forschung gibt.

War das erste Kapitel gewissermaßen eine reflektierende Zusammenfassung der Anschauungen anderer über Nürnbergs Ursprung und Alter, so bringen uns die beiden folgenden Abschnitte des Verfassers eigene Ansichten, die er sich durch eine gewissenhafte kritische Prüfung all der einzelnen Fragen auf Grund einer methodischen Forschung an der Hand der Urkunden und der ältesten Baudenkmäler gebildet. Nürnberg begegnet urkundlich zuerst im Jahre 1050. Aber andere Orte der Gegend kommen weit früher vor. Aus einer Urkunde vom Jahre 1021 geht hervor, daß es sich um bayrische Kolonien handelt, die in der Waldgegend nördlich von Nürnberg begründet worden waren. Diese Pertinenzien des großen Könighofes Uraha (Herzogenaurach) werden im Zusammenhang mit dem im Jahre 1007 neugegründeten Bistum Bamberg genannt, mit dem eine erneute rege deutsche Pionierarbeit in den von Slaven bewohnten Gegenden des Frankenlandes einsetzte. Nicht besiedelt aber von den Slaven blieb das damals weit umfangreichere Gebiet des späteren Reichswaldes, das sie auf der Westseite umgangen haben. Als Beweis hierfür bringt der Verfasser eine Urkunde des Bischofs Eberhard von Bamberg (1007—40) bei, in der gesagt wird, daß die Pertinenzien des Hofes Herzogenaurach, welcher den Kanonikern des Bistums Bamberg geschenkt wird, auf der anderen Seite der Pegnitz im Land und Gebiet der Franken gelegen seien. Diese Bezeichnung hat nach Mummenhoff nur dann einen Sinn, wenn man auf der schon früher besiedelten linken Seite des Flusses slavisches Land und slavische Bevölkerung annimmt. Jahrzehnte waren unterdessen vergangen. Ein starker fränkischer Zuzug hatte stattgefunden, und so war naturgemäß von einer ausschließlichen Geltung des bayrischen Rechtes wie zu Anfang nicht mehr die Rede. Und was nun Nürnberg betrifft, so kann es, als dort im Jahre 1050 Heinrich II. auf seinem Eigensitz die Fürsten von ganz Bayern versammelte, um wegen der gegen die in die Ostmark eingefallenen Ungarn zu ergreifenden Maßregeln zu beschließen, nicht plötzlich aus einem Nichts aus dem Erdboden gestampft worden sein. Es muß — und hierin können wir dem Verfasser nur beipflichten — schon eine ansehnliche Größe gehabt haben. So läßt sich gegen den Schluß, den Mummenhoff zieht, daß der Ausbau des Ortes zu einer Burg in die Zeit von 1030—50 falle, nichts einwenden. Das zur Verfügung stehende historische Material läßt eine andere Argumentation als diese nicht zu.

Der zweite Abschnitt war eine Untersuchung rein geschichtlicher Art. Das letzte Kapitel wendet sich dem in dieser ganzen Frage gewichtigsten Baudenkmal, dem Ausgangspunkt Nürnbergs, der Burg zu, die sich auf einem markant aus der näheren und weiteren Umgebung herausschneidenden Felsplateau erhebt. Gerade hier hat sich der Verfasser mit vielen irrigen Ansichten, auch angesehener neuerer Geschichtschreiber, auseinander zu setzen. Er vermag sie sämtlich als unbegründete Hypothesen zurückzuweisen. Anfangs stand auf dem Burgberg nur eine einzige Burg, die auf dem ursprünglichen Königshof erbaute Königsburg. Aber w o sie stand, darüber sind die Ansichten sehr geteilt. Aus einer Urkunde vom Jahre 1270 geht mit Bestimmtheit hervor, daß die Burggrafen damals auf der Burg beim fünfeckigen Turm, der Burggrafenburg, und nicht auf der Kaiserburg saßen. Essenwein nahm an, daß die in den Urkunden erwähnte Otmarskapelle sich auf der Kaiserburg befunden habe und mit der oberen der Doppelkapellen im Heidenturm identisch sei. Schlagend weist Mummenhoff die geschichtliche Unmöglichkeit dieser Hypothese nach, feststellend, daß die Otmarskapelle eins ist mit der Walburgiskapelle. Sie gehörte den Burggrafen, als in deren Bereich gelegen sie im Jahre 1267 bezeichnet wird, und ging im Jahre 1427 mit dem Kauf der Burggrafenburg an den Rat der Stadt über. Später wußte man mit der Bezeichnung Otmarskapelle nichts mehr anzufangen und übertrug diese ohne Bedenken auf die obere Kapelle der Kaiserburg, deren Patron in Vergessenheit geraten war. In Ablaßbriefen aus den Jahren 1471 und 79 wird ausdrücklich gesprochen von der Kapelle des hl. Otmar auf der vorderen Burg zu Nürnberg. Die vordere Burg war die der Burggrafen.

Essenwein sah dann weiter in der Doppelkapelle auf der Kaiserburg ein Mausoleum der Burggrafen, das diese sich etwa von 1170—90 errichtet hätten. Mummenhoff macht dagegen geltend, es sei urkundlich nicht nachzuweisen, daß die Burggrafen je auf der Kaiserburg gewohnt hätten. Diese gehörte vielmehr den deutschen Königen, dem Reich. Er stellt es als ganz ausgeschlossen hin, daß der eine Burggraf gleich zwei unmittelbar nebeneinander gelegene Burgen vom

Kaiser als Lehen empfangen und die größere verhältnismäßig spät habe aufgeben müssen. Urkundlich wird der Beweis erbracht, daß die größere Burg im Westen stets Eigentum und Besitz der Könige und Kaiser gewesen ist, während auf der Burggrafenburg von jeher der Sitz der Burggrafen war. Die Burggrafenburg war die erste und älteste Königsburg, die unter der Hut der Burggrafen stand, welche bis um die Mitte des 12. Jahrhunderts die Bezeichnung „castellani" führten. Als dann späterhin die Burggrafen ihre Macht in bedenklicher Weise erweiterten, erbaute sich der Kaiser als Stützpunkt für seine Bestrebungen zur Erhaltung des Reichsguts eine eigene Burg, die er der Verwaltung eines besonderen Vogtes anvertraute, dessen Amt aber nicht erblich war. Die Erbauung der Kaiserburg versetzt Mummenhoff in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, und zwar in die Zeit Kaiser Friedrichs I.

In dem fünfeckigen Turm sieht Mummenhoff nach Lage und Gestalt einen Wartturm. Er steht an der gewichtigsten Stelle des ganzen Burgbergs, bildete den einzigen Zugang, von ihm und von seiner Festigkeit hing das Schicksal jenes ab. Der fünfeckige Turm ist der Ausgangspunkt der Nürnberger Burg. Im Anschluß an ihn entstand, wie aus Urkunden des 11. Jahrhunderts zu schließen ist, zunächst die Burggrafenburg, die aber, wie im Gegensatz zu Essenwein festgestellt wird, nur von sehr beschränktem Umfang war. Überhaupt läßt sich die Essenwein'sche Rekonstruktion mit den tatsächlichen, den historisch-topographischen Verhältnissen nicht in Einklang bringen.

Um den Gang seiner Darstellung nicht durch wichtige Einzeluntersuchungen in eigenem Zusammenhang unübersichtlich zu machen, hatte der Verfasser davon abgesehen, über Johann Müllners Annalen, über Lochners Meinungen über Alter und Ursprung Nürnbergs, über den fünfeckigen Turm und Graf Konrad von Dornberg Ausführlicheres zu bringen. Er tut dies nun in Form von Exkursen, denen er einige für seine Untersuchungen besonders wichtige Urkunden im Abdruck, zwei Ortsbeschreibungen vom Jahre 1492 und in einem eigenen Abschnitt die Anmerkungen und Erläuterungen anfügt. Daß er letztere für sich brachte und nicht in der zusammenhängenden Darstellung, gereicht der ganzen Arbeit entschieden zum Vorzug.

Das Werk ist der Stadt Nürnberg gewidmet, deren Geschichte dem Verfasser schon so manch wertvollen Beitrag klärender Art zu verdanken hat. — z.

Joseph Braun J. J. Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Erster Teil: Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz. Freiburg i. B. Herder'sche Verlagshandlung. 1908. XII u. 276 S.

Seinem Buch über die belgischen Jesuitenkirchen, das ich im Jahrgang 1907 unserer Mitteilungen angezeigt habe, konnte der Verfasser schon nach einem Jahr den ersten Band eines Werkes über die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten folgen lassen. Die Vorzüge, welche die Arbeit über die belgischen Jesuitenkirchen auszeichnen, finden sich auch in dem neuen Werke, es beruht auf gründlicher Kenntnis der Denkmäler und der historischen Nachrichten über dieselben. Die Baugeschichte der einzelnen Kirchen wird bis in die ersten Anfänge verfolgt und bei vielen wird die allmählige Entwicklung der Entwürfe an der Hand der in der Nationalbibliothek zu Paris befindlichen Sammlung von Plänen zu Jesuitenbauten verfolgt. Wichtige Nachrichten zur Künstlergeschichte des ausgehenden 16. und des 17. und 18. Jahrhunderts werden gegeben. Die Baubeschreibungen und die stilistischen Analysen sind klar und sachlich, stets hat man das angenehme Gefühl, auf festem Boden zu stehen. Das wichtige allgemeine Ergebnis ist, daß im nordwestlichen Deutschland bis ins 18. Jahrhundert die Gotik der herrschende Kirchenstil war, nicht nur für die Jesuitenkirchen, sondern ganz allgemein. „Die nichtjesuitischen Kirchen sind ebenso selbständige Schöpfungen, wie die gotischen Jesuitenkirchen. Wie diese so verdanken auch sie ihren gotischen Charakter lediglich dem Umstand, daß im Nordwesten Deutschlands für den Kirchenbau noch immer der altheimische traditionelle Stil, die Gotik, maßgebend war, wenn auch mehr oder weniger entartet und entstellt durch ungotische Zutaten."

Das steht fest, und so bedarf denn auch die Frage, ob die frühe Verbreitung des Barocks in Süddeutschland, namentlich in Bayern und Österreich in den konfessionellen Verhältnissen begründet ist, einer erneuten Prüfung. Wir hoffen, daß uns der gelehrte Verfasser in der Fortsetzung seines Werkes die Lösung dieser Frage geben oder doch ihr näher bringen wird.

Schon jetzt hat er uns im ersten Bande von B. Duhr, Geschichte der Jesuiten, in dem von ihm bearbeiteten Kapitel über die Bauten (Bd. I S. 636 ff.) einiges Material für das 16. Jahrhundert gegeben. Bezold.

Der schwäbische Schnitzaltar von Marie Schuette. Mit 82 Lichtdrucktafeln in Mappe. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 91. Heft. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1907.

Die vorliegende Arbeit hat sich die Aufgabe zum Ziel gesetzt, an der Hand der in Schwaben erhaltenen Werke die Entwicklung des schwäbischen Altars darzustellen. Der Nachdruck ist dabei auf die Plastik und auf den spezifisch schwäbischen Charakter gelegt. Berücksichtigt wird nur das alte Stammland Schwaben: das heutige Württemberg in erster Linie, Hohenzollern und die angrenzenden Striche von Baden und Bayern, soweit sich dort vollständig erhaltene Schnitzaltäre finden lassen (S. 3). Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Der erste bringt eine das verstreute Material in Gruppen zusammenfassende, systematische Betrachtung, der zweite ergänzt ihn, indem er die Unterlagen für jene für sich darbietet, wobei die Einzelbeschreibungen durch zahlreiche Abbildungen verdeutlicht werden. Es kann nicht geleugnet werden, daß ein solches Unternehmen ein Bedürfnis war, werden doch dadurch festere Anschauungen gewonnen und neue grundlegende Züge für eine einzelne bedeutende Lokalschule eruiert. Es bedurfte eines mühsamen Fleißes und weitgehender Spezialstudien, um das angestrebte Ziel zu erreichen. Die Verfasserin hat es an alledem nicht fehlen lassen, und die Kunstwissenschaft wird ihr hierfür dankbar sein müssen. Jeder, der sich mit Einzelforschungen zur schwäbischen Plastik beschäftigt, wird sich ihrer Arbeit als eines bequem und rasch orientierenden Führers gerne bedienen, und so wird das Werk von bleibendem Wert sein. Es ist reich an guten Beobachtungen und bringt manches schöne Stück an die Öffentlichkeit, das bislang nicht bekannt war. Nicht unwichtig ist die Konstatierung, daß bei der Fertigstellung des schwäbischen Altares im allgemeinen eine Arbeitsteilung zwischen Bildhauer und Maler stattgefunden hat, und daß auch die Fassung der figürlichen Teile meist durch Malerhand bewerkstelligt worden ist. In der Regel verhandelt die Kirchpflege unmittelbar mit den verschiedenen Künstlern.

Dr. Fritz Traugott Schulz.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1908

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

	Seite
Hans Traut und der Peringsdörffer-Altar. Von Dr. Edwin Redslob. Mit 1 Tafel	3
Beiträge zur Geschichte der Außenmalerei in Nürnberg. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 2 Tafeln. (Fortsetzung)	10
Deutsche Keramik im Germanischen Museum. Von Walter Stengel. Mit 4 Tafeln	22, 62
Erhard Schön als Maler. Von Dr. Hans Stegmann. Mit 1 Tafel	49
Anmerkungen zur Hirschvogelfrage. Von Walter Stengel	78
Neuentdeckte Arbeiten von Veit Stoss. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 2 Tafeln	89
Beiträge zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks in Nürnberg 1532—42. Von Heinrich Heerwagen	106
Ein spätgotisches Ciborium. Von Edwin Redslob. Mit 1 Tafel	133
J. C. Steinbacher. Von Edwin Redslob. Mit 1 Tafel	137
Über Zweck und Entstehungszeit der sogen. Püstericke. Von F. M. Feldhaus, Ingenieur in Friedenau	140
Über eine Fortsetzung von Neudörfers „Nachrichten" und ihren mutmaßlichen Verfasser, den Maler Leonhard Heberlein (1584—1656). Von Dr. Th. Hampe	146
Literarische Besprechungen	44, 83, 127, 162

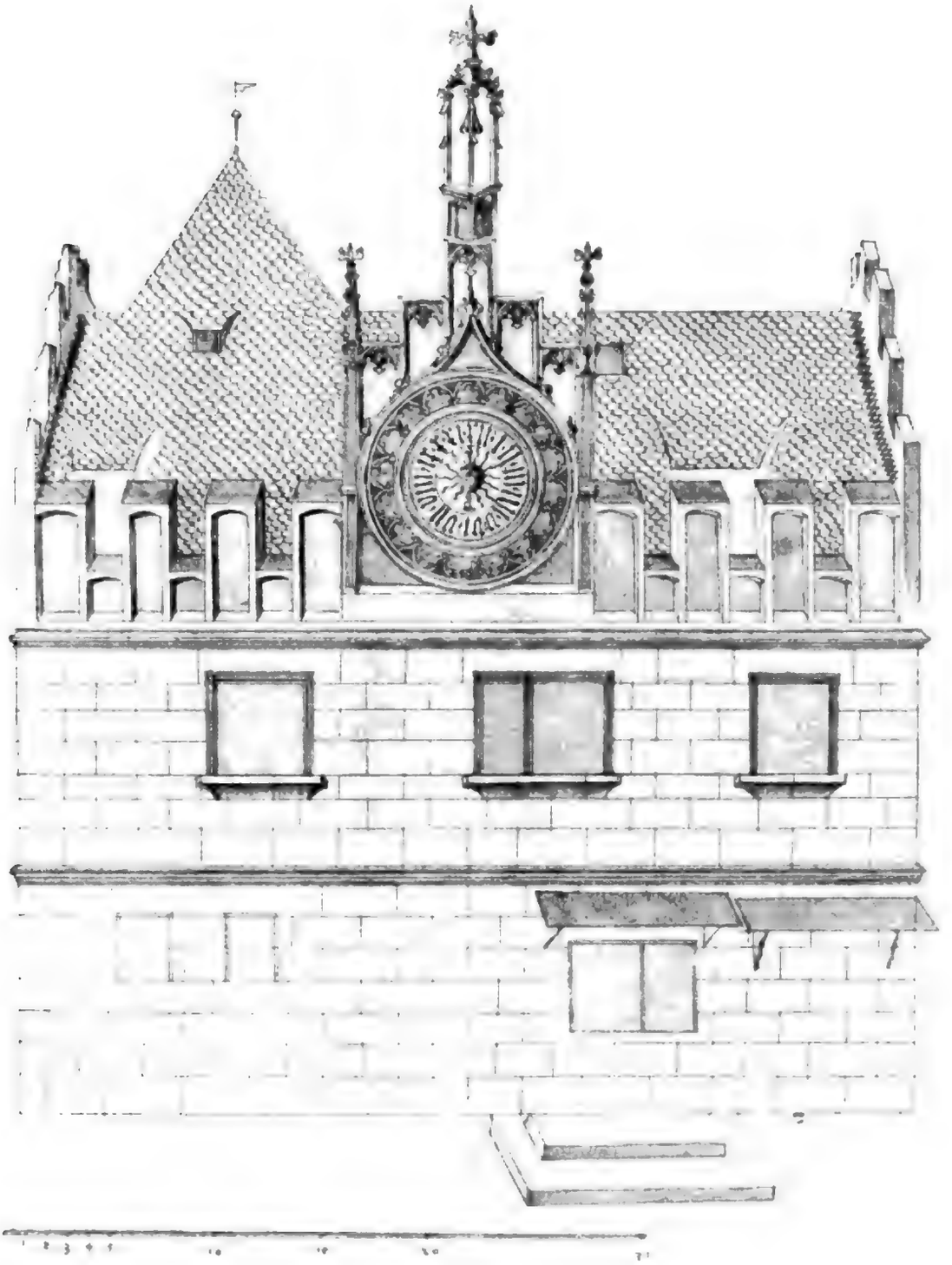
U. E. Sebald, K. B. Hofbuchdruckerei, Nürnberg

Digitized by Google

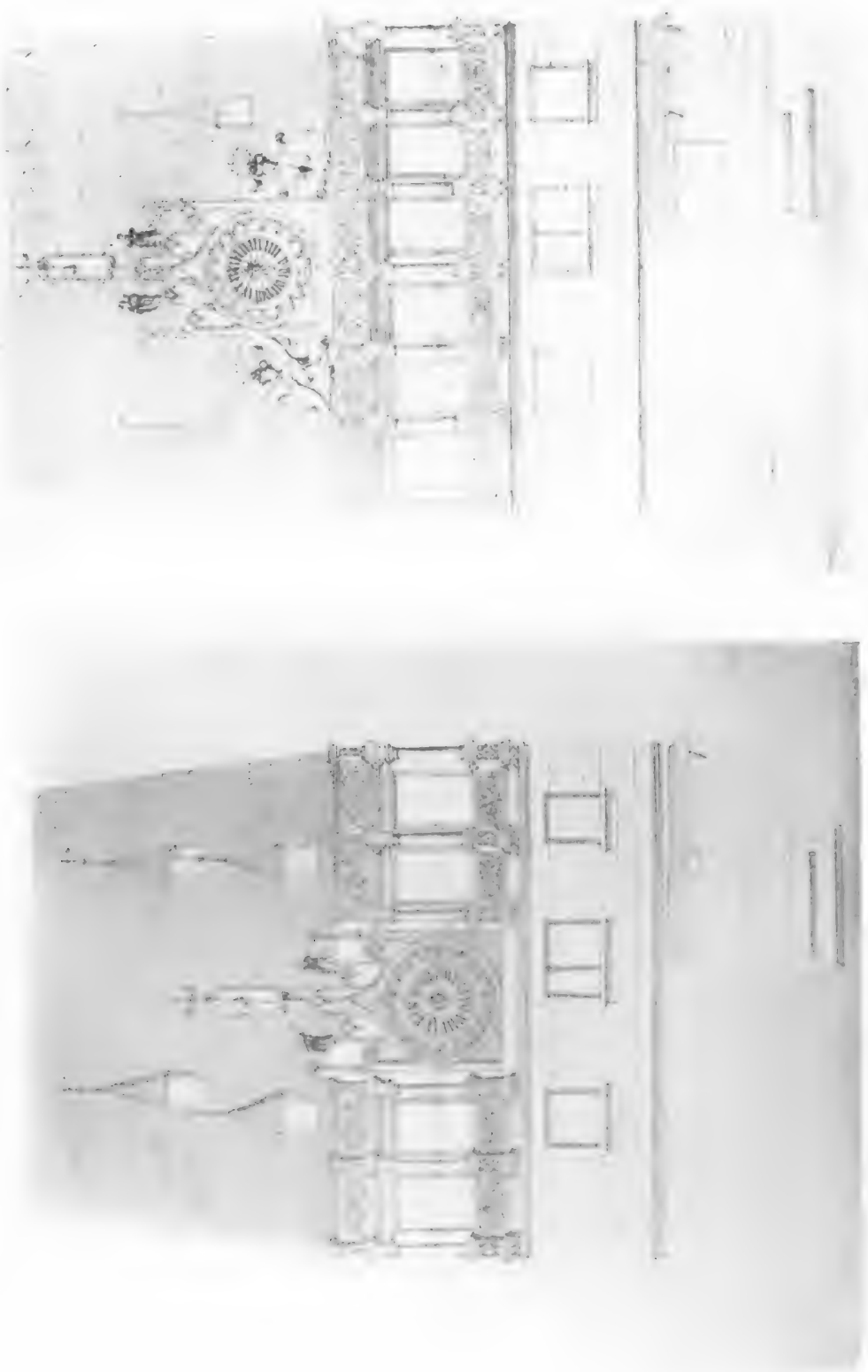
Hans Traut.
Zeichnung in der Universitätsbibliothek zu Erlangen.

Martin Schongauer. Kupferstich. B. 59.

Ausschnitt einer Tafel des Peringsdörffer-Altares im German. Museum. (G. 117.)



Die Schau in Nürnberg. Nach einer Zeichnung vom Ende des 16. Jahrh.



Umbauprojekte der Schau in Nürnberg. Nach Zeichnungen vom Ende des 16. Jahrhunderts.

Digitized by Google

(Sigmaringen)

(München)

Digitized by Google

(Sigmaringen)

(München)

Digitized by Google

Erhard Schön: Cimon und Pero. German. Museum.

Erhard Schön: Hl. Magdalena. German. Museum.

Digitized by Google

H. G. 2922.

H. G. 756.

H. G. 3404.

H. G. 2766.

Digitized by Google

(H. G. 5280)

(H. G. 5773)

Digitized by Google

Veit Stoß: Verkündigungsrelief in Langenzenn v. J. 1513.

Digitized by Google

Veit Stoß: Reliefs der Verkündigung und Anbetung des Elternpaares in Dormitz.

Digitized by Google

Spätgotisches Ciborium. (K. G. 841).

Reliquienmonstranz von J. C. Steinbacher. (K. G. 842.)

Digitized by Google

Digitized by Google